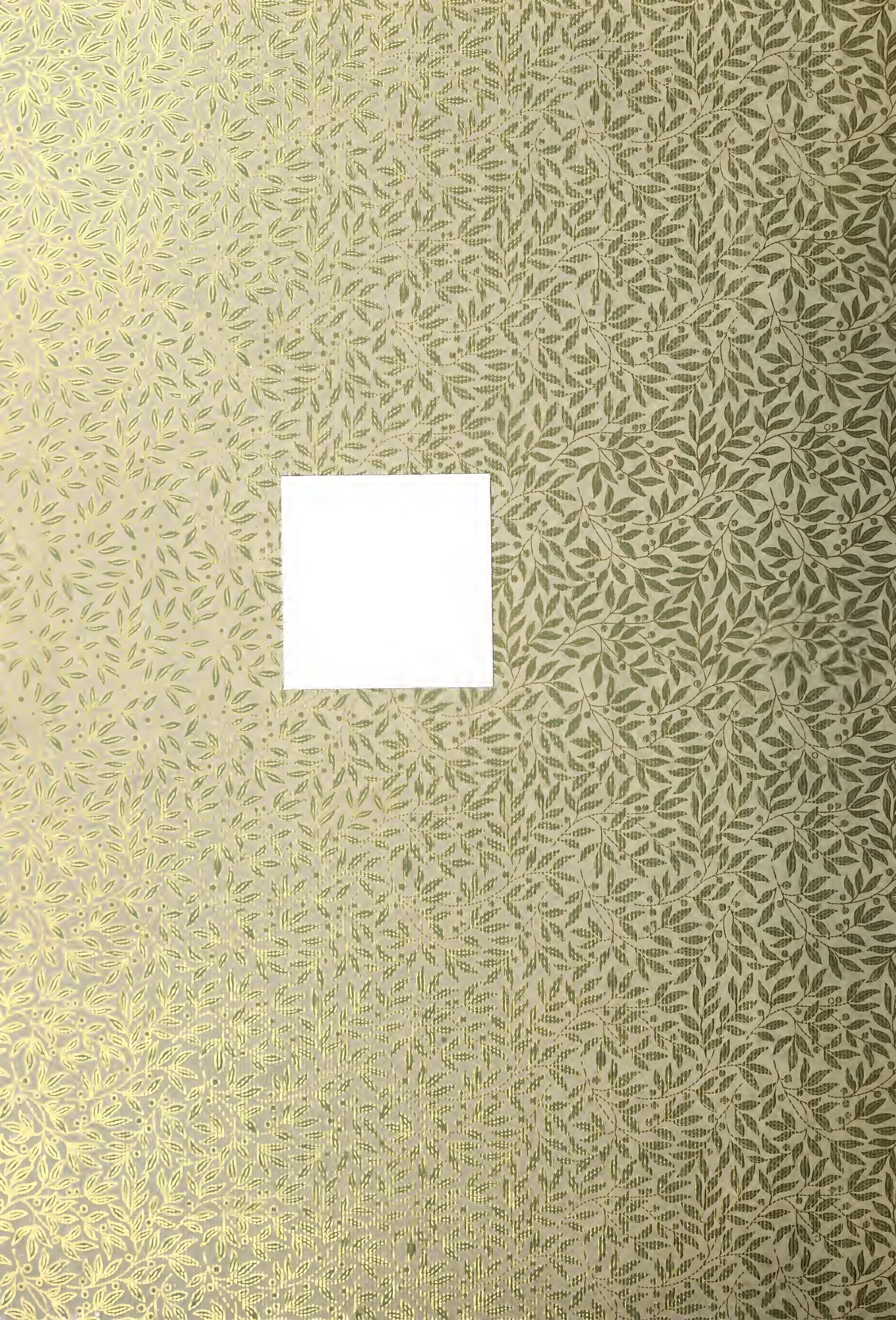










DIE

KUNST UNSERER ZEIT.



DIE
KUNST UNSERER ZEIT.

HERAUSGEGEBEN UNTER REDACTION

VON

H. E. VON BERLEPSCH.

1890

FRANZ HANFSTAENGL KUNSTVERLAG A.-G., MÜNCHEN.



DAS RUNDBILD DER STADT ROM

von Professor Jos. Bühlmann und Professor Alex. Wagner.



Gleichzeitig mit der Münchener internationalen Kunst-Ausstellung des Jahres 1888 wurde von der Münchener Panorama-Gesellschaft in ihrem an der Theresienstrasse belegenen Gebäude das Rundbild der Stadt Rom in der Zeit Constantin's eröffnet. Der glänzende Erfolg ist bekannt. Es vermochte sich trotz dem im Jahre 1888 durch die grosse Kunstausstellung wie durch die gleichzeitige deutsche Kunstindustrie-Ausstellung entstandenen Ueberschuss des Gebotenen siegreich zu behaupten, und die Zugkraft des Werkes ging auch im Jahre 1889 trotz der Münchener internationalen Jahresausstellung keineswegs zurück. Es kann daher wohl keinem Zweifel unterliegen, dass die epochemachende Darstellung auch in den nächstfolgenden Jahren, in welchen sie einigen der grössten Städte des Continents, vorab Berlin, zugänglich gemacht werden soll, ihre Bedeutung bewähren, ja an Celebrität noch gewinnen werde.

In einer Zeit aber, in welcher die Panoramenmalerei zum grossen Theile als eine Art von künstlerischer Contrebande discreditirt erscheint, verlohnt es sich der Mühe, die Gründe des unfehlbaren Erfolges zu entwickeln, welchen das Werk hatte und haben wird. Diess zwingt uns zur Erörterung der Anforderungen, welche an die Panoramenmalerei, deren Gebiet keineswegs so umfassend ist als das der Staffeleimalerei, zu stellen sind.

Vor Allem augenfällig ist, dass zunächst der Gegenstand von der Art und Bedeutung sein müsse, um einem grösseren kunstliebenden Publikum, auch dem minder kunstverständigen, den Besuch und damit den Künstlern wie den Unternehmern Mühe und Aufwand zu lohnen.

Schon durch den Raum eines Panorama, abgesehen von dessen Namen, ist ein bedeutender Umfang des Gegenstandes geboten; Interieur, Genre oder die noch kleineren Darstellungsgebiete sind daher unbedingt ausgeschlossen. Das Panorama verlangt sogar vorzugsweise Fernewirkung durch seine Bedingung möglichster Illusion. Denn wir befinden uns nicht mehr einem abgeschlossenen Bilde als freigewähltem Naturausschnitt gegenüber, das durch seine Stelle an der Wand, durch seinen Rahmen u. s. w. sich selbst unverkennbar als Bild

---

* Die Text-Illustrationen sind der Studienmappe Prof. *Alex. Wagner's* entnommen.

gibt, und nichts anderes geben will, sondern wir begeben uns vielmehr in die Mitte eines Naturschauplatzes, den wir nach allen Seiten, soweit nur das Auge reicht, übersehen. Gleichsam auf einen erhöhten, zeltdachbeschatteten Aussichtspunkt gestellt, sollen wir in eine so weit gehende Sinnestäuschung versetzt werden, dass das uns rings umgebende Bild dieselbe plastische Wirkung ausübt, wie der thatsächlich plastisch ausgeführte Vordergrund, den wir von den gemalten Theilen nicht mehr abzutrennen vermögen sollen. Diese Täuschung ist erst von einem gewissen Entfernungspunkte aus möglich, weshalb das eigentliche Bild erst mit dem Mittelgrunde beginnen kann. Die Vogelschau ermöglicht aber dafür naturgemäss einen weitreichenden Blick, dem im Bilde Rechnung getragen werden muss. Ohne bedeutende landschaftliche Perspective ist daher ein Panorama überhaupt kaum denkbar, und man kann sagen, dass die landschaftliche Rundschau das eigentliche Lebenselement des Panorama's ist.



Studie zu Figuren aus der Gruppe der Kaiserin.

Die Erfahrung hat jedoch gezeigt, dass die Landschaft allein nicht ausreiche, um das Interesse des Publikums rege zu halten. Möglicherweise würde eine Rundsicht von einem Berggipfel aus, wie sie sich vorzugsweise in den Alpen darbieten, oder eine andere Weltcelebrität, wie der Niagarafall, auch im Panorama genügen, gewiss aber ist, dass selbst das grosse Strandbild von Scheveningen von Meister *Mesdag* wenigstens in München unter allen bisherigen Panoramen einen der schlechtesten Erfolge aufzuweisen hatte. Man darf dreist behaupten, dass wohl die meisten aller panoramatischen Flachlandschaften, gleichviel ob es sich um Wasser oder Land, um Wüste oder Ackergegend handelt, dasselbe Schicksal haben würden.

Es muss nothwendig ein schwerwiegendes anderweitiges Interesse aufgeboten und zu dem landschaftlichen gefügt werden. Zunächst durch reiche figürliche Beigabe, die jedoch über blosse Staffirung hinausgehen

muss. Dass eine solche von genrehaftem Charakter nicht genügt, hat *Wauters'* Cairo, trotz dessen bedeutendem ethnographischem Charakter gezeigt. Es soll ein geschichtliches, wo möglich weltgeschichtliches Ereigniss die Landschaft beleben, ja sogar im Uebergewicht über dieselbe stehen.

In dieser Richtung wurden und werden in Panoramen die meisten Erfolge mit dem Schlacht-Bilde errungen. Wenige historische Darstellungen erstrecken sich so naturgemäss auf einen weiten Raum und ordnen sich so leicht rings um die Beschauerhöhe, wie ein grösseres Gefecht. Dabei ist es leicht, das Unbewegliche, wie todte Soldaten und Pferde, Geschütze, Waffen, Reste von zerstörten Hütten, von Stroh u. s. w., oder auch momentan Bewegungsloses, wie im Versteck Lauernde, Verwundete u. s. w., in den plastischen Vorgrund, wie an den unteren Rand des Gemäldes zu legen. Das bewegt Dargestellte aber, welches, ohne der Illusion empfindlichen Abbruch zu thun, dem Auge des Beschauers nicht zu nahe gerückt werden darf, lässt sich im Mittel- oder Hintergrunde um so wirksamer entfalten, als grosse Menschenmassen dort auch leichter zu bewältigen sind. Zerschossene Gebäude erhöhen dann das Malerische und Interessante der Landschaft in demselben Maasse, wie geschickt verwendeter Rauch über manche Oeden derselben hinweghilft. Ist dann schon das Aufregende einer solchen Darstellung an sich ein wichtiger, das Interesse des Publikums reizender Factor, so insbesondere in solchen Fällen, wo es zahlreiche Beschauer gibt, die Miterlebtes an sich vorüberziehen lassen. Das letztere Moment ist in der That nicht gering anzuschlagen; man hat daher nur selten Schlachtdarstellungen aus früheren Zeiten panoramatisch versucht und sich in der Regel auf zeitgenössische Kriegsereignisse, ja sogar vorzugsweise auf nationale beschränkt. In diesen Fällen aber kam es zu einer Geschichtsmalerei mit schwerwiegendem landschaftlichem Hintergrund, wodurch die Bedeutsamkeit der Schlachtdarstellung keineswegs litt. Man kann sogar sagen, dass das Schlacht-Bild in keiner anderen Weise umfassender bewältigt werden kann, als im Panorama, da es im Rahmenbild sich nothwendig entweder auf eine Gefechtsepisode oder auf eine in der Hervorhebung des Generalstabes liegende Concentration auf den geistigen Mittelpunkt einer Schlacht beschränken muss.

Studie zur Gruppe der Senatoren.

Es können übrigens auch andere historische Scenen mit Erfolg zur Belebung und Steigerung des landschaftlichen Eindruckes verwendet werden. Das hat z. B. *Piglhein's* Golgatha gezeigt, bei welchem der Darstellung der Kreuzigung Christi die nöthige räumliche Ausdehnung gegeben und überdiess atmosphärische Effecte in hohem Grade zur Erhöhung der Gesammtwirkung herangezogen werden konnten. Solchen Gegenständen musste freilich das Interesse der weitesten Kreise fördernd entgegenkommen, wenn auch der kühle Beurtheiler nicht übersehen konnte, dass der Werth und die Wirkung des Ganzen noch ungleich grösser geworden wäre, wenn der Künstler es nicht umgangen hätte, der Stadt Jerusalem selbst eine breitere Rolle zuzutheilen. Sicherlich hatte es auch einen wesentlichen Antheil an der geringen Zugkraft des schönen *Wauters*'schen Cairo-Panorama's gehabt, dass Cairo selbst im Grunde das Wenigste des zur grösseren Hälfte rein landschaftlichen Ganzen war, und dass man sich im Wesentlichen mit dem Blick auf die Nilvorstadt begnügen musste.

Wir kommen damit auf die Heranziehung des Architectur- oder richtiger Stadtbildes, welches im Ganzen

die Vortheile des Landschaftsbildes theilt, ja unter Umständen vor demselben Manches voraus hat. Es konnte von vorneherein keinem Zweifel unterliegen, dass den minder kunstverständigen Beschauer ein vogelperspectivisches Bild einer durch Umfang, geschichtliche Denkmäler oder durch eigenartige Gestaltung und Bevölkerung bedeutenden Stadt mehr interessiren würde, als irgend eine lediglich landschaftliche Darstellung. Auch kommt ein Stadtbild den Bedingungen eines Panorama's in jenen Fällen sehr entgegen, in welchen sich ein so ziemlich in der Mitte des ganzen Stadtgebietes liegender



Feldherren aus dem Gefolge des Kaisers.

erhöhter Standpunkt gewinnen liess. Denn nur ein solcher kann einen ausreichenden Ueberblick über das Ganze ringsum schaffen, da ja doch der Versuch einer Ballonansicht wegen des unmittelbar unterhalb liegenden Stadttheiles wohl nicht gewagt werden kann.

Es kann aber auch nicht kurzweg die Höhe eines Thurmes als Standort genügen. Denn Jeder, der einmal auf der Höhe des Campanile von San Marco oder auf dem Vierungsthurm des Domes von Mailand gestanden, weiss, wie gerade die nächstliegenden Stadttheile in unangenehm steiler und bildwidriger Vogelperspective erscheinen, während die übrige Stadt, wenn sie in der Ebene liegt, sich vorzugsweise als ein ungruppirtes chaotisches Dächermeer darstellt, das sich bei einer Weltstadt überdiess nach allen Seiten in Rauch und Nebel verliert. Es gehört demnach zu einem panoramatischen Stadtbilde nothwendig coupirtes Terrain, nicht blos wegen des höheren malerischen Reizes an sich, wegen der Gruppenbildung, Vertheilung der Licht- und Schattenmassen u. s. w., sondern auch deshalb, weil die dem Beschauer zugewandten Seiten der Anhöhen die an denselben gelegenen Gebäude, Gärten und Plätze deutlicher unterscheiden lassen, als dies bei der mehr planartigen Wirkung der ebenen Theile der Fall ist.

Besonders günstig wirkt jene Gestaltung eines Stadtgebietes, in welcher eine Art von amphitheatralischem Ansteigen des einen oder anderen Stadttheiles dem Blick des Beschauers gestattet, von der Vogelperspective zum Horizont und darüber sich zu erheben. So war z. B. das Diorama des antiken Pergamus, während der letzten grossen Berliner Kunst-Ausstellung daselbst dargeboten, von recht tüchtiger und erfreulicher Wirkung, weil durch das Ansteigen des Terrains das Stadtbild anschaulicher und malerischer wurde, wenn auch die Beschränkung auf eine hemicyklische Darstellung der Illusionswirkung nicht eben vortheilhaft war. Eine ähnliche Chance bot auch das in der diesjährigen Pariser Weltausstellung vielbesuchte Panorama eines Hafens vom Verdeck eines Schiffes aus, welches freilich nur dadurch vor Monotonie und Leere bewahrt blieb, dass Vorder- und Hintertheil des Schiffes selbst einen grossen Theil der Darstellung bildeten. Wir konnten uns dabei wohl vorstellen, dass Neapel mit dem Golfe auf diese Weise vielleicht zu einer Wirkung gebracht werden könnte, welche versucht zu werden verdiente, wie sich auch zweifellos im Bosporus ein Punkt finden liesse, der Constantinopel und Skutari zur vortheilhaften Ansicht brächte. Würde sich auch dabei trotz des amphitheatralischen Ansteigens Neapels und Constantinopels kaum schwerlich ein ausgiebiger Blick in's Innere der Stadt entwickeln, so müsste sich doch das Bild ungleich vortheilhafter gestalten, als etwa Paris vom Thurme St. Jacques oder London vom Parlamentsthurm.

Unter den Städten mit entsprechend coupirtem Terrain scheint jedoch kaum eine günstigere Chancen darzubieten, als Rom. Die Höhe und Lage des Capitolinus sind von der Art, dass sich um diesen Standpunkt das hügelige Stadtgebiet in ebenso übersichtlicher als mannigfaltiger Weise zum Rundbilde schliesst.



Tempel des Jupiter





Aus der Gruppe: Senatoren, den Triumphator begrüssend.

Trotzdem hat der Versuch einer Rundsicht vom Capitolsthurm aus gezeigt, dass die dermalige Stadt von diesem Standpunkt aus zwar nicht ohne malerischen Reiz sei, dass aber die bedeutsamsten Stellen des heutigen Rom, wenn nicht ganz und gar verdeckt, so doch vom Beschauer zu weit entfernt liegen, um die Schaulust nebst allen mitgebrachten Reminiscenzen befriedigen zu können. Denn die unansehnlichen sich um den Capitolinus gruppirenden Stadttheile, die als nächstliegend auch am Deutlichsten zur Darstellung gelangen, repräsentiren Rom nicht und die Ruinen daselbst vermögen sich nicht geltend zu machen, weil sie, zumeist von geringer Höhe, grösstentheils unter den modernen Bauten sich verstecken oder durch ihre Dürftigkeit sich nicht aufzudrängen vermögen.

Anders liegt die Sache, wenn das Rom der Cäsarenzeit, in welcher der Capitolinus das thatsächliche Centrum der Stadt und von den bedeutsamsten Anlagen derselben umgürtet war, zur Darstellung gewählt wird. In diesem Falle aber wächst die Aufgabe weit über die rein künstlerische hinaus. Denn es genügt die lediglich künstlerische bis zur Sinnestäuschung gehende Realität nicht, der Beschauer verlangt nicht blos künstlerische, sondern auch streng sachliche Wahrheit. Wenn das einmal Rom heisst, was vorgestellt wird, so handelt es sich nicht mehr wie bei einer Bühnendecoration um eine künstlerische Fata Morgana, die in der Phantasie aufgerichtet werden könnte. Nicht um ein Werk von der Art, wie es in Berlin gleichfalls im Jahre 1888 zur Aus-

stellung kam, und unter dem Titel „der Neronische Brand Roms“ weder mit dem Gang des Brandes noch mit Rom es genau nahm. Wenn man über Das, was der Künstler unmittelbar sehen und der Natur nachbilden kann, hinausgehen will, so muss entweder der Ort ungenannt bleiben, so wie es z. B. mit Grund *Marr* in seinem Bilde der „Flagellanten“ (Münchener Ausstellung 1889) gethan, oder man muss der Sache nicht blos mit Kunst, sondern auch, und zwar vor Allem, mit Wissenschaft näher treten.

In dieser Verbindung liegt der bleibende Werth unserer Schöpfung. Der Ausgangspunkt ist der wissenschaftlicher Reconstruction. Die Gründlichkeit und Tiefe der dazu herangezogenen topographischen Studien, der complicirten Ergebnisse aus der Ruinenuntersuchung und Verwerthung des umfänglichen literarischen Apparates kann nur der Fachkundige ermessen; sie sind uns übrigens von den berufensten Beurtheilern auf das Anerkennendste bezeugt. Mit dieser antiquarischen Basis verbindet sich dann die archäologische Denkmälerkunde, deren Umfang schon deshalb über das von Rom selbst gebotene Material hinausgehen musste, weil Vieles nur mittelst analoger Ueberreste von anderen Orten richtig ergänzt werden konnte. Dann gehörte dazu vollendete Kenntniss der römisch-classischen Architecturformen und zwar unter Berücksichtigung des Entwicklungsganges, welchen die römische Baukunst in dem Jahrtausend ihres Bestehens zurückgelegt. Endlich musste in perspectivischer Construction Ungewöhnliches geleistet werden.

So viel mir bekannt, sind die Hindernisse, welche das Darstellungsfeld, die Leinwand, im Panorama der architectonischen Zeichnung in den Weg stellt, hier zum ersten Male anders als auf dem Versuchswege, nemlich mit neuen Darstellungsmethoden besiegt worden. Jeder Eingeweihte weiss, dass es sich dabei um die optisch-corrective Abfindung mit einer doppelten Schwierigkeit handelt, nemlich nicht blos mit der durch die cylindrisch aufgespannte Leinwand dargebotenen Horizontal-Curve, welche selbstverständlich allen Horizontalen eine Art von Curvatur als optische Ausgleichung aufzwingt, sondern auch, was noch schwieriger, mit der Abweichung der Leinwand von der Senkrechten. Die Leinwand wird nemlich bei aller Spannung, welche anzuwenden möglich ist, keineswegs senkrecht, sondern nach der Mitte zu ganz beträchtlich nach innen geschwellt, so dass die Ebene, auf welcher wir z. B. auf dem Reissbrette unsere Constructionen ziehen, in doppeltem und zwar entgegengesetztem Sinne alterirt erscheint, nemlich in der horizontalen Linie concav, in der vertikalen convex gebogen. Es müssen demnach, um den Eindruck von Horizontalen und von Senkrechten zu erzeugen, diese Linien ganz bedeutend verzerrt werden und zwar, je weiter ein dargestellter Gegenstand nach unten oder nach oben zu stehen kommt in ganz verschiedenem Maasse. Für die Besiegung dieser Schwierigkeiten nun waren constructive Veranstaltungen zu treffen, von welchen der Beschauer, dem die Sache einfach richtig erscheint und welchem der Eindruck der Senkrechten eben so selbstverständlich ist, wie jener fehlerfreier Perspective, keine Ahnung hat.

Ich wüsste kaum eine Kraft in Deutschland, welche zur practischen Lösung dieser wissenschaftlich, technisch und künstlerisch so complicirten Aufgabe die Kenntniss, Anschlägigkeit und Ausdauer besessen hätte, wie der geniale Erfinder oder richtiger Constructeur und Zeichner dieses Stadtbildes, *J. Bühlmann*, Professor der Architectur am Polytechnikum in München. Denn dadurch, dass von allen Hauptstädten des Alterthums keine so weit in's Detail ihrer antiken Gestaltung bekannt ist, wie Rom, wurde die Sache nur um so schwieriger gemacht, indem der Phantasie nur sehr beschränkte Stellen geboten, der Fesseln aber unzählige erwachsen waren. Freilich konnte dadurch das Werk nur um so gediegener und von einer sachlichen Wahrheit werden, wie sie bisher auf dem Gebiete der Totalrestauration eines antiken Schauplatzes noch nicht erreicht worden ist.

Und das Opfer, das damit etwa der malerischen Wirkung gebracht werden musste, indem der Composition fast nirgends freier Spielraum, der Phantasie also wenig Recht gelassen war, konnte bei dem so überaus glücklichen Schauplatze nicht gross sein. Denn die Siebenhügelstadt bietet immerhin Terrainvortheile genug, um die nöthige Gruppirung von selbst zu ergeben, und das Uebrige that die glückliche Wahl des Standortes. Freilich liess sich dieser nicht lange suchen. Die Burgkuppe des Capitolinus, einer der höchsten Punkte und zugleich der mindest umfängliche Hügel Roms, befindet sich so ziemlich in der Mitte der Stadt aurelianischer Abgrenzung, und da ein Thurm der Burg (ungefähr an der Stelle des jetzigen Daches der Kirche S. Maria in Araceli) als Aussichtsplatz angenommen ward, bot sich noch weiter der Vortheil dar, dass, abgesehen von dem



Skizze zur Figur des Kaisers.

in unmittelbarer Nähe auf der Arx selbst befindlichen Juno Monetatempel, die gegenüberliegende Jupiter-Kuppe der Capitolinus als nächstes Betrachtungsobject sich in ihrer ganzen Ausdehnung präsentirt. Damit ergab sich ungezwungen ein Prachtstück des Gemäldes, überaus malerisch durch das zwischen beiden Kuppen eingesattelte Intermontium mit dem Asylhain und dem stattlichen Tabularium (jetzt Piazza di Campidoglio), durch die gewaltigen Substructionen der Tempelterrasse, durch die imposante Tempeltreppe (an der Stelle der jetzigen Treppe von Monte Caprino) und durch das goldbedachte Nationalheiligthum des Jupiter selbst, in seiner eigenen, wie in der es umgebenden reichen Schönheit auf den letzten Neubau unter Domitian hinweisend (vgl. beifolgende Nachbildung).

Nicht minder günstig ist, dass im Südosten dem Beschauer das Hauptforum der Stadt unmittelbar zu Füssen liegt, somit deutlich erkennbar in seinen einzelnen, grösstentheils geschichtlich bedeutsamen Gebäuden und Monumenten, wie dem Tullianum, der Curia, der Basilica Aemilia, dem Cäsartempel, dem Vestaheiligthum, dem Castortempel, der Basilica Julia und dem Triumphbogen des Septimius Severus, während weiterhin über das Forum hinaus an der Sacra Via der Faustinentempel von der noch im Bau begriffenen und erst später unter Constantin's Namen geweihten Maxentius-Basilica, der Tempelcomplex der Venus und Roma neben dem Titusbogen aber vom flavischen Amphitheater, dem sog. Colosseum, überragt werden. An der Südecke des Forums steigt dann der Palatinus an, in seinen schroffen Tuf-Substructionen sich scharf abhebend von der vorliegenden Niederung des Vicus Tuscus und des Velabrum. Noch ist die Entfernung vom Beschauer nicht zu gross, um nicht aus der Masse von Gebäuden, in welcher die Schicksalsfäden der antiken Welt während der ganzen Cäsarenzeit zusammenliefen, die einzelnen Theile sondern und damit ein Bild jenes Palatiums gewinnen zu können, das allen Fürstenhäusern der Folge bis auf den heutigen Tag den Namen gab.

In breiter und belehrender Anschaulichkeit reihen sich dann östlich und nordöstlich zu unseren Füssen die Prachtanlagen der Kaiserfora: das des Cäsar, jetzt nur noch der Lage nach bekannt, anstossend das Forum Augusti, nach dem noch jetzt in ansehnlichen Ruinen erhaltenen Marstempel auch Forum Martis geheissen, das des Nerva, von dem erst im 16. Jahrhundert abgebrochenen Tempel auch Minervaforum genannt, das des Vespasian mit dem Paxtempel, jetzt völlig verschwunden, und endlich das bedeutendste von allen, das Forum Traianum, von dessen Resten bekanntlich ein grosser Theil blossgelegt ist, während die Traiansäule noch jetzt in ihrer vollen Höhe von 30 m in die Lüfte ragt. Von all diesen Forum-Anlagen, das Forum Romanum eingeschlossen, ist wenig conjectural und die allenfalls mögliche Abweichung von der einstigen Wirklichkeit jedenfalls verschwindend.

Die jenseits der Kaiserfora sichtbare, zwischen die Hügelzungen des Quirinalis, Viminalis und Esquilinus einschneidende Niederung bildete einst einen zwar dicht bevölkerten, aber an öffentlichen Gebäuden ärmeren Stadttheil. Er liegt uns zu ferne und zu tief, um uns zu der Frage zu reizen, in wie weit die dargestellte ideale Reconstruction dem einstigen Bestande der Häusermassen entspricht. Sowohl der Lage und Gestalt nach ohne allen Zweifel den betreffenden Kaiserbauten entsprechend, sind aber die hervorragenderen Gebäude auf den Hügelrücken selbst, die Thermen des Titus und die Portikus der Livia, die Thermen des Diocletian und jene des Constantin, sowie der riesige Sonnentempel des Aurelian. Bei der verhältnissmässig grossen Entfernung dieser Anlagen ist es von Vortheil, dass das städtische Terrain in den genannten



Aus der Gruppe der Krieger im Vordergrund.

Höhenzügen gegen Ost und Nordost nicht unbeträchtlich sich hebt, und sonach die Gebäudekörper klar hervortreten lässt.

Gegen Norden lässt der unmittelbar nahe Juno Moneta-Tempel rechts nur mehr einen Theil der Region Via Lata und den abschliessenden Villenhügel Pincius sehen, links dagegen ein Stück der Via Lata (Corso) selbst und weiterhin die fast ununterbrochenen Kaiserbauten des Marsfeldes. Der Kundige wird nicht müde werden, in diesem überreichen, vom Mausoleum des Augustus bis zum Theater des Marcellus reichenden Viertel des ganzen Rundgemäldes die ihm aus den Ruinen bekannten Ueberreste aufzusuchen, an den nächstgelegenen und darum übersichtlichen Bauten, wie dem Circus Flaminius, der Porticus der Octavia u. s. w. aber den Genuss mit Belehrung verbunden finden. Entzückend ist endlich der Blick westwärts über die Tiberinsel hinweg nach dem Janiculus, wie nordwestlich nach dem Mausoleum Hadrian's (Engelsburg) und den vaticanischen Gärten.

Dass aber das Ganze nicht blos doctrinär, nicht blos für den Geist, sondern auch für das Auge überzeugend, ein herzerfreuendes Kunstwerk im vollen Sinne wurde, dafür sorgte die Malerei. Es war für den Architecten ein nicht genug zu preisendes Glück, als Genossen des grossen Werkes in der Person *A. Wagner's*, Professor der Historienmalerei an der k. Academie zu München, einen Meister zu finden, welcher der Aufgabe gewachsen war, den Schauplatz im vollen Lichtglanz des südlichen Klima's als vollendete historische Landschaft wiederzugeben. Diesem fiel auch die Aufgabe ganz zu, den schwerwiegenden figürlichen Theil zu componiren.

Die Wahl des Stoffes hiezu konnte nicht lange zweifelhaft sein. Denn wenn es von vorneherein feststand, als zeitliche Basis der Darstellung den Schluss der Cäsarenepoche zu nehmen, um das alte Rom in seiner endgültigen Entwicklung wiedergeben zu können, so musste sich speciell die constantinische Zeit als der Wendepunkt vom Wachsen der Stadt zu deren Verfall empfehlen. Denn durch die Verlegung des Reichsmittelpunktes und Herrschersitzes nach Byzanz war der Rückgang nicht blos besiegelt, sondern machte auch so reissende Fortschritte, dass sich das Bild der Herrlichkeit des cäsarischen Rom nur zu bald in der traurigsten Weise trübte. In einer früheren Zeit aber hätte mancher wichtige Bestandtheil der Gestaltung Roms, wie z. B. die Basilica und die Thermen des Maxentius (Constantin's) wegbleiben, somit an die Stelle von hervorragenden, aus den Ruinen bekannten Monumenten Unbekanntes oder Unsicheres des früheren Bestandes gesetzt werden müssen. War aber einmal diese Reichsperiode gewählt, so bot sich als würdigster Moment derselben das epochemachende Ereigniss des Sieges Constantin's an der milvischen Brücke oder vielmehr, da die Scene in der Stadt selbst spielen musste, der Triumpheinzug des Siegers nach dem Untergange des Maxentius von selbst dar.

Freilich ist dieser Triumphzug durch keine gleichzeitige Nachricht bezeugt, da ja der Biograph des Kaisers, der Bischof Eusebius, kein Interesse daran haben konnte, Constantin's Festopfer im capitolinischen Jupitertempel der Nachwelt zu überliefern. Allein deutlicher als alle Ueberlieferung spricht der vollkommen erhaltene Triumphbogen Constantin's, Jedermann wohlbekannt und in seiner merkwürdigen Dedicationsinschrift oft besprochen. Er lässt durch seine Lage beim Colosseum sogar schliessen, dass der Zug die heutige, zwischen Palatin und Cälius gelegene Via di S. Gregorio, deren Abschluss der Bogen schmückt, entlang ging, und dann auf der Sacra Via sich durch den Titusbogen über die Velia nach dem Forum Romanum bewegte, wo jedenfalls kurzer Halt zum Zweck der kaiserlichen Allocution gemacht wurde, wie ein Friesrelief des Triumphbogens in wünschenswerthester Anschaulichkeit beweist. Unser Künstler wählte jedoch nicht diesen Stillstand, sondern den weiteren Verlauf, nemlich die Ankunft des Kaisers am Fuss des Tempelhügels und den Empfang desselben durch den Senat, was eine eingehendere und deutlichere Darstellung des Vorgangs wegen der Nähe des Intermontiums und der Tempeltreppe ermöglichte. Doch hätte der Triumphzug, obwohl in der bedeutenden Erstreckung vom Titusbogen bis zum Jupitertempel ausgedehnt und durch das zuschauende Volk vermehrt, nicht ausgereicht, das ganze Stadtbild allseitig zu beleben. Denn es musste sich dieser Vorgang doch ausschliessend an der Südseite der Burg abspielen, während für die nördlichen Stadttheile um so weniger abfiel, als sie naturgemäss während des Festzuges verödet waren. Der Künstler hat daher rings um den Standpunkt des Beschauers und noch an dem Rand des Burghügels selbst verschiedene Gruppen vertheilt, welchen das Doppelverdienst nicht abzusprechen ist, dass sie keineswegs als



Ludwig Knaus pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Kartoffelernte.



müssige Lückenbüsser, sondern in wohlverstandenem Bezuge zu der Hauptscene ausgewählt und vortrefflich gemalt sind. Die Gruppe der fanfarenblasenden Tibicines der kaiserlichen Garde, welche sich an der Stelle des heutigen capitolinischen Museums um die Statue der Roma schaaren, gehört eigentlich noch zur Hauptscene. Auch das reizvolle Zelt der Kaiserinnen, welches auf einer zur Tribüne umgewandelten Bastion der Arx angebracht ist, schliesst sich unmittelbar an den Festzug und steht auch sonst durch den verschiedenen Antheil der Damen des Hofes nicht blos mit dem Aufzuge des Kaisers, sondern auch mit der im Tabularium aufgestellten, durch Constantin befreiten Christengemeinde in ansprechender Beziehung. Auch der höchst lebendig dargestellte Act der Niederreissung einer Bronzestatue des getödteten Kaisers Maxentius erscheint durch die Aufregung und die Umstände des Momentes ebenso gerechtfertigt, wie das Festopfer der Suovetaurilien vor dem Tempel der Juno Moneta oder die excistate Gebahrung etlicher Prätorianer, welche die Katastrophe an der milvischen Brücke zwar überlebt haben, aber ihrer Haut noch keineswegs sicher sind. Man kann daher sagen, dass auch der figürliche Theil im Ganzen wie im Einzelnen von entschieden historischer Bedeutsamkeit und nach Wahl wie Umfang den panoramatischen Anforderungen ebenso entsprechend ist, wie er durch seine verständnissvolle Conception und künstlerische Ausführung auf ebenbürtige Höhe mit der Darstellung der Stadt steht.


Studie zur «Roma».

Wenn etwas die volle Illusionswirkung und den Glauben an die absolute Wahrheit des Dargestellten beeinträchtigt, so ist es die allzuwohl conservirte Erscheinung fast aller monumentalen Architecturen, welche, soweit sie schon dem augusteischen Zeitalter angehören, in den drei Jahrhunderten ihres Bestehens schon mehr Beschädigungen und Verwitterungen erfahren haben dürften, als auf dem Bilde wahrzunehmen ist. Dieser Mangel an pittoresker Patina liegt nun freilich in der Genesis unseres Gemäldes, welches, von der architectonischen Reconstruction ausgehend, die Architectur von Haus aus in so academischer Vollkommenheit gab, dass es dem Maler schwer ward, in der Ausführung die Spuren der Zeit genügend zu berücksichtigen. Es ist indess überhaupt kaum möglich, bei einer von der Natur nicht vorgebildeten Darstellung ganz über einen gewissen idealen Habitus hinaus zu kommen und alle die Zufälligkeiten zu beachten, welche, wie z. B. die Rauchentwicklung, das Bewohntsein einer Stadt verrathen.

Doch was sollen Bemerkungen und Bemängelungen so kleinlicher Art bedeuten gegenüber einer so grossartigen Lösung eines schwierigen panoramatischen Problems, einer gegenseitig so durchaus ebenbürtigen Doppelleistung zweier Kräfte, die ihres Gleichen für den vorliegenden Fall wohl schwerlich finden liessen. Verfasser dieses kann sich nur anschliessen an die Worte des grössten zeitgenössischen Kenners der ewigen Stadt, *Ferd. Gregorovius*, welcher in einem an Professor *Bühlmann* gerichteten Schreiben vom 8. Juli 1888, dessen Veröffentlichung er freundlichst gestattet hat, in denkwürdiger Weise sich also über das Werk aussprach:

«.... Meine Erwartungen sind weit übertroffen worden. Der Gegenstand an sich ist sicher einer der grössesten, vielleicht geradezu der grösseste und erhabenste, der bisher in einem Rundgemälde behandelt worden ist. Seine Darstellung setzte für den Künstler die grundlegende Arbeit des Architecten voraus, und zwar eines gelehrten, welcher mit der römischen Topographie und Ikonographie vollkommen vertraut ist. Dass Sie das sind, und dass Sie durchaus wissen-

schaftlich zu Werke gegangen sind, wird und muss jeder Kenner auf diesem Gebiete zugestehen.

Es ist hier auch das rechte Maass eingehalten worden. Indem Architect und Maler in Folge des gewählten Standpunktes darauf verzichten mussten, die ungeheuern Massen des bürgerlichen Stadtkörpers auszubreiten, haben sie im Wesentlichen und wirkungsvoll dargestellt, was die Hauptsache sein musste: Das monumentale Rom . . .

Rafael wollte in seinen letzten Jahren das antike Rom bildlich restauriren: ich glaube, selbst, er würde an Ihrem und Herrn *Wagner's* Stadtgemälde viel mehr zu loben als zu tadeln finden. Wir Heutigen besitzen diese wunderbaren Mittel der Reproduction, welche die Renaissance nicht gekannt hat . . . Wir Heutigen haben auch durch die lange Reihe genauester römischer Localforschungen eine Anschauung der Totalität Roms gewonnen, die der historischen Naturwahrheit wissenschaftlich näherkommt, als diejenige der Gelehrten und Künstler der Zeit des Bramante, des Flavius Blondus und noch des Nardini.

Ich höre, dass der Eindruck des Rundbildes im grossen Publikum ein starker und sehr günstiger ist. Jedenfalls wird dieses mehr als die banale Neugierde befriedigen. Auch von den trefflichen Künstlern werden Kenner zu urtheilen haben, dass sie auf der Höhe der perspectivisch und malerisch sehr schwierigen Aufgabe standen. So haben Sie Beide ein Ganzes geschaffen, bei welchem Wissenschaft und Kunst, wie nicht oft, eine glückliche Verbindung eingegangen sind.»

F. v. Reber.

KÜNSTLERISCHE BEIGABEN.

Den Menschen innerhalb jener Sphären bildlich wiederzugeben, innerhalb welcher sein Gedankengang, seine Thätigkeit, sein ganzes Thun und Lassen sich bewegt, das ist ein Grundsatz, der zwar an sich nicht ganz neu, doch in vermehrter und verbesserter Auflage den künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit als Richtschnur gegeben worden ist. Wie es nun in solchen Fällen immer geht, wollen die Einen sich dieser Schnur noch nicht anbequemen. Andere hauen über die Schnur und wenigen Auserwählten ist es gegönnt, den Nagel auf den Kopf zu treffen. Ein *Brouwer*, ein *Breughel*, ein *Teniers* schilderten das Kneipenleben ihrer Landsleute, der Bauern, Matrosen und Saufbolde, gewiss mit einer Intimität und Wahrheitsliebe, die Nichts zu wünschen übrig lässt, es sei denn, dass vielleicht unsere modernsten Hypernaturalisten finden, das sei alles noch zu conventionelle Mache, zu sanfte Art, das eigentliche wahre Leben zu schildern. Ja, solche Käuze muss es auch geben, sonst stürbe ja doch der Humor nicht aus, der an jeder unfreiwilligen Carricatur hängt und sie stets zum dankbaren Sujet für zeitgenössische Humoristen macht. Was radical ist, das kann einzig und allein seine Rechte geltend machen, wenn immer und immer wieder das Kind mit dem Bade ausgeschüttet wird. Köstlich ist es in solchen Fällen, wie das Beispiel Anderer herbeigezogen und zum triftigen Grunde eigenen Handelns gemacht wird. Das nennt man im künstlerischen Leben «aus Ueberzeugung» die Anschauung wechseln. Die Namen grosser Revolutionäre, wie *Courbet, Millet* und Anderer werden auf die Fahnen geschrieben. Ja, — es ist mehr denn einmal in der Weltgeschichte vorgekommen, dass die Namen verstorbener Heroen und grosser Geister einem späteren Geschlecht als Pallium dienen sollten und in der Stunde der Probe dann einfach versagten. Das war gewiss schnöde von diesen Geistern, dass sie sich nicht in Reih und Glied mit den Epigonen stellten oder diese wenigstens ein wenig stützten, wenn die Knie in's Zittern geriethen. Dass Künstler, wie die zwei Vorgenannten, und eine ganze Reihe ihrer Zeitgenossen, eben doch Künstler von Gottes Gnaden, und aus eigener Ueberzeugung auf den ihnen eigenthümlichen Standpunkt gekommen waren, das wird zuweilen von denen übersehen, die nach dem bekannten Spruche: «Und wie er sich räuspert» etc. einen Riesenanlauf zu selbstständigen Unsterblichkeits-Bestrebungen nehmen. Dem Einen glückt's unter Umständen bei den oberen Zehntausend,



P. F. Messerschmidt. Studie.

das Zeitwort «streben» unablässig conjugiren, das ist eine bekannte Geschichte, und welcher einigermassen Gewaltige in Turkestan, Persien und Indo-Germanien suchte nicht für sich solche eigene Satrapien zu bilden! Dass es in der Künstlerwelt ebenso sei, nun — das soll damit nicht gesagt sein, indessen liebt es bekanntermassen die Welt, das Strahlende zu schwärzen, und so mag's denn vielleicht auch da sein. Einer bildet sich seinen Hof mit Liebenswürdigkeit, die bekanntermassen in unblutigen Kämpfen das beste Mittel ist, Gefangene zu machen; ein Anderer fesselt gleichgesinnte Seelen durch wahrhaft antediluvianisch-massives Auftreten, ein Dritter hat vielleicht Vettern oder gar Basen, die im ehelichen Beichtstuhl beim Herrn Gemahl, dem Herrn — nun sagen wir einmal — «Rath» allerlei durchzudrücken verstehen, kurzum, ein Jeder arbeitet mit den Mitteln, die ihm zu Gebote stehen und wenn er diese klug auszunützen versteht, so sagt ihm die Welt: «Du bist ein Mann comme il faut.»

dem Anderen beim Volk und dem Dritten wenigstens in der Verwandtschaft, unter Vettern und Basen, die sich im fahlen Scheine einer je nach Umständen vielleicht ein wenig strahlenden, aber kaum erwärmenden Sonne glücklich fühlen. Dergleichen Familienkünstler, die als bekrönende Figur des Hausaltares angebetet und verehrt werden, sie gehören in's Capitel der künstlerischen Schuster, die mit Eifer und Fleiss hämmern, Tag und Nacht unverdrossen Pechdraht und Sohlleder, Farben und Leinwand verarbeiten, als höchstes Ideal sich einen Normalleisten gebildet haben und über diesem nun vergnüglich ihre Stoffe erträglich gestalten. Sie speciell haben manchmal den grössten Zulauf, das steht ausser Zweifel; denn neben dem wirklichen Können giebt es noch eines, das eingebildete, das einem von Andern so lange zugesprochen wird, bis man glaubt, es sei wirklich da. Gesellschaften für Versicherung auf gegenseitigen Unsterblichkeitscultus existiren überall da, wo Menschen

Uebrigens — culturschildernde Aufsätze zu schreiben, das ist eigentlich der Zweck vorliegender Zeilen nicht, vielmehr handelt es sich ja doch um den bildlichen Schmuck, der den Erstlingsgang des jungen Unternehmens begleitet und da sei es denn gestattet, auf Das zurückzukommen, was den Eingang zu diesen Zeilen bildete, nämlich die neue Auflage des Grundsatzes, dass man den Menschen, soweit er als künstlerisches Sujet verwerthbar ist, in Verbindung mit jenen Dingen aufzufassen habe, welche bestimmend auf seinen Ideengang, auf sein Aeusseres, auf sein Gebahren einwirken. Dass das einzig und allein zum rechten Ziele führe, ist klar, und da man nun im Allgemeinen leichter nach dem Leben studirt als nach einer Beschreibung, die vielleicht selbst von einem längst Verstorbenen herrührt, so ist es wahrscheinlich, dass Schilderungen, die aus eigener Anschauung hervorgehen, die meiste Möglichkeit wirklichen wahren Empfindens in sich tragen. Damit sei nicht gesagt, dass man alle Costümkasten dem Feuer überantworten solle, wo käme man denn sonst bei Künstlerbällen und Festen ähnlicher Art hin! — Aber wie diese Dinge nur für wenige Stunden den Menschen unserer Tage umhüllen und er am nächsten Morgen ganz selbstverständlich wieder nach dem gewohnten Habit greift, so ist es mit der Costümmalerei, wenn sie blos den



P. F. Messerschmidt. Reiterstudie.

Zweck hat, die Leute, die Modelle etwas gefälliger zu kleiden als die Mode unserer Tage ihnen das erlaubt. Im grossen Ganzen sucht ja die Welt ihren Bildungsdrang nicht an der Quelle, an den Originalen zu stillen; sie liebt es mehr, sich dergleichen Speise in verkautem Zustande verabreichen zu lassen. Hat sie dieselbe dann geschluckt, so träumt sie von eigenen Errungenschaften in Sachen des Geschmackes. Darüber giebt es auch ganz gute Bücher, in denen, wie bei Knigge's «Umgang mit Menschen», klar und deutlich Grenzen, Begriffe und Grundlagen des Geschmacks und seines Antipoden paragraphenweise in handlicher Art wiedergegeben sind, beim Studium nicht allzuviel Kopfzerbrechens machen und den Autoren millionenfachen Dank der hilfsbedürftigen Menschheit vom Backfisch bis zum Jubelgreis einbringen. Wohl ihnen, sie setzen sich schon bei Lebzeiten durch ungezählte Auflagen papierene Monumente, von denen allerdings nicht vorauszusehen ist, ob ihnen eine spätere Generation nicht den Werth von Makulatur zuerkenne. Nun hat es aber auch zu allen Zeiten Leute gegeben, welche das Rechte fanden kraft der ihnen innewohnenden Begabung. Nicht schönfärberisch, ebensowenig gegentheilig schauten oder schauen sie die Natur an, die ihnen überall des Schönen eine Menge bietet. Uebrigens — wenn der Ausdruck nicht schon zu sehr abgegriffen wäre und der Autoritätsglaube in unseren Tagen (wenigstens dem Vergangenen gegenüber) nicht tagtäglich angefeilt, angehackt, beworfen, beschmutzt würde, so dürfte ein Wort des natürlich eigentlich ganz «überwundenen» Goethe, jenes: «Greif nur hinein in's volle Menschenleben — Wo du es packst, da ist es interessant», hier vielleicht Anwendung finden; aber so etwas ist ja wie gesagt viel zu banal für unsere Tage, in denen merkwürdigerweise die Grössten immer noch eine gewisse Achtung vor Dem empfinden, was auch früher für wirklich edel und schön galt, während die Mittleren und Kleinen durch ihr Massenconcert das Geschrei des Tages so recht in den Vordergrund zu rücken verstehen. Item, jetzt muss ich zur Sache kommen, und diese Sache ist eine «Kartoffelernte» von *Ludwig Knaus*. Was hätten die ehrbaren Ritterfräulein und sehnsüchtigen Ritterknaben, welche im Zeitalter einer total falschen Romantik so stark auf grossen wie auf kleinen Leinwanden und anderen Malflächen herumgeisterten, wohl dazu gesagt, wenn ihnen ein solcher Wechsel der Anschauung im Kopfe der Besten prophezeit worden wäre? Es giebt auch heute noch eine ungezählte Masse von Menschen, die es als ein ängstlich zu hütendes Eigenthumsrecht deutscher Nation anschauen, dass ja der Duft der traditionellen Romantik um nichts geschmälert werde, ja, die in ihren Träumen bei wacher und schlafender Zeit noch immer coquettiren mit jenem Mittelalter, das etwa dem Originale glich wie die romanhaften und edlen Indianerhäuptlinge in allerlei Jugendschriften den diebischen, schonungslos mordenden, jeglicher Cultur sich entgegenstemmenden Originalen gleichen. Nun, Vorrecht ist Vorrecht, das muss man hüten; desswegen haben wir vollen Grund stolz zu sein auf Errungenschaften wie z. B. den Racenhass, für den wahre Ehre, eigentliches Verdienst nur Begriffe, nicht factisch vorhandene Eigenschaften sind, und Aehnliches mehr.



B. de Karlovszky ping.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Rendez-vous im Jardin du Luxembourg.



Knaus, dem sicherlich vom specifisch deutschen Empfinden nur das Gute innewohnt, hat vor Allem während eines achtjährigen Aufenthaltes in Paris (1852—1860) jenen Geist eingesogen, der wie Sonnenschein das Reifen bewerkstelligt, ohne am Organismus anders denn läuternd zu wirken. Er ist dort kein einseitig auffassender Nachahmer geworden, wie viele unserer modernen Kunst-Pioniere, vielmehr hat sich das ihm innewohnende Element unter fremdem Einflusse erst zu jener Höhe gehoben, die aus den zahlreichen Werken des Meisters spricht. Seine Gestalten sind weder bekleidete Gliederpuppen, noch sind es schöngeistige Ackerbauern. Auch hat er es nie als eine der Lichtseiten in der Malerei angeschaut, dass der Schmutz gerade überall als das erste Characteristicum anzuschauen und demzufolge jedes Thema entsprechend aufzufassen sei. Und dennoch sind seine Figuren wahr. Es fehlt ihnen der Pathos, der ihnen fälschlicherweise gar so oft angedichtet wird, sie sind recht und schlicht, und vor Allem hängt ihnen Eines an: sie sind richtig gezeichnet, in den Bewegungen verstanden, ohne dabei von den Fieberflecken einer zelotisch sich geberdenden Evangelisten-Schaar angesteckt worden zu sein. Sie wirken wohlthuend, um es mit einem Worte zu sagen. Und wie es mit seinen lang vorausgegangenen Arbeiten in dieser Hinsicht bestellt ist, so ist es auch mit einem der neuesten Werke, das hier wiedergegeben ist. Der Künstler hat, wie es das Thema mit sich bringen musste, auf all Das verzichtet, was dem Bilde ein «componirtes» Aussehen geben konnte. Es sind einzelne Figuren, nicht blos interessante Farbenflecke, die neben einander hingesetzt sind. Dass vorn eine jugendliche Mutter mit ihrem reizenden Sprössling auf dem Arm das Hauptinteresse auf sich zieht, während weiter rückwärts die Grossmutter einen Augenblick von der Arbeit aufschaut und der Vater, der Bauer, ruhig weiter hackt, daneben aber Buben und Mädel sich an einem Kartoffelkraut-Feuerlein erfreuen, das ist eigentlich nach dem Sinne Mancher nicht ganz modern, sonst müssten die Weiber alle so ziemlich in einer Reihe knien, zum Theil violette Kattunkutten tragen und nicht als Menschen, sondern, wie gesagt, als «interessante Farbflecken» wirken. *Knaus* hat das Costüm, das ihn zu gar manch' schöner Schilderung veranlasste, das der «Hozzen», aus dem Schwarzwald genommen. Er durfte das vor Gott und den höchsten Richtern modernster Kunstanschauung wagen, denn auch dort gedeihen Kartoffeln, also giebt es auch Kartoffelernten, und dass sich die Leute zu solchem Zwecke nicht in andere, als ihre malerischen Alltagscostüme stecken, dafür darf dem Künstler keine Schuld beigemessen werden. Er hat es halt wahrscheinlich so gesehen und so ist denn vorauszusetzen, dass er es malerisch fand, sonst hätte er es wahrscheinlich nicht gemalt. Das Bild bedarf absolut keiner Erklärung, denn es schildert ganz einfach ein Stück bäuerlicher Thätigkeit und ist im Uebrigen ein Beweis für die Richtigkeit der Annahme, dass ein jeglich Ding seine werthvollen Seiten habe, vorausgesetzt dass man versteht, sie ihm abzulauschen. Dem Künstler darüber weitere Lobeserhebungen zu zollen, hiesse Wasser in's Meer tragen.

In ganz andere Kreise führt das ausserordentlich reizende Bild von *B. de Karlovszky* in Paris. Jenes Spazierensitzen, wie es in den Squares der französischen



P. F. Messerschmidt. Reiterstudie.

Hauptstadt, in ihren Gärten nahe den Tuilerien und dem Luxembourg so gerne von der Pariser Welt betrieben wird, das kennt man in Deutschland, ausser in den Badeorten, wenig; in München schon einmal gar nicht, ausser von Kindsmädeln, die im Schutze Faschinenmesser oder Schleppsäbel tragender Amörchen etwa da und dort die Ruhebänke der karg ausgetheilten öffentlichen Anlagen für sich in Beschlag nehmen. Es hat etwas ausserordentlich Reizvolles, dieses leichte Conversiren der Gruppen, das Flaniren der eleganten Welt, die da im spielenden Tone der Causerie sich über die évènements du jour, über die chronique scandaleuse und andere Dinge unterhält, dieweilen ringsum die Kinder spielen und sich umhertummeln, ein Vergnügen, das ihnen bei der oft geradezu geistlosen Anlage neuer Quartiere unserer Städte mehr und mehr entzogen wird. Es tritt auch an diesem Bilde so recht der Zug unserer modernen Auffassung hervor, jenes völlige Beiseitelassen von Dingen, die man «Aufbau», «Linienführung» und ähnlich nennt. Es ist ein Stück Leben, wie es sich alle Tage dem Auge beut und wie es auch immer Stoff genug zu künstlerischer Durchbildung bietet. Dabei wirken die Gegenstände bis zu jenem Maasse gleichwerthig, wie es in der Natur der Fall ist und dennoch ist der Accent unverkennbar, der auf die Hauptsache gelegt ist. Man möchte beinahe an zwei Figuren, wie *Clément de Thauziat* und *Louis Hérault* in *Ohnet's* «Volonté» denken, wenn man die zwei Elégants sieht, die sich den beiden Damen mit jener Geberde des Grusses nahen, welche bereits das Vorhandensein gewisser Beziehungen voraussetzt. Und diese beiden weiblichen Wesen mit der schalkhaft lächelnden Miene! Es sind echte Kinder der Madame Lutetia, graziös, prickelnd, reizvolle Erscheinungen, voll der piquantesten Coquetterie, womit die Natur jene liebenswürdigen Geschöpfe ausgestattet hat, die allerdings von Strickstrumpf und Kochlöffel nicht eine allzu hohe Meinung hegen oder am Ende Beides nur dem Namen nach kennen. Nicht minder characteristisch ist die rückwärtige Gruppe der Sesselvermietherin, der Kinderfrauen und Spaziergänger. Das Landschaftliche dabei wirkt bei aller Ausführung dennoch einheitlich, kurzum das Ganze ist ein vollendetes Bild, das mit dem Vorzuge einer kräftigen, jeder Tonlosigkeit fernbleibenden Farbe jenen der guten Zeichnung vereinigt und ein gesundes Stück Leben unserer Tage so wiedergiebt, wie es ein Jeder sehen muss, dessen Augen nicht mit dem grauen Staar falscher Plein-air-Malerei behaftet sind.

Geistreich und liebenswürdig wie immer hat *Fritz August von Kaulbach* in München die Scene aus «Mikado» als Thema zur Bemalung eines Fächers gewählt, wo Yum-Yum, Peep-Po und Pitti-Sing singend und tanzend vor die Augen des Herrschers (1. Act, 7. Scene) treten: «Three little maids from school are we — Pert as a school girl well can be etc. etc.» Der reizenden musikalischen Composition, die keinen Anspruch auf den Respect erhebt, wie man ihn vor classischen Schöpfungen ex officio verspürt und sich dennoch die Welt im Sturme erobert hat, ohne gerade in die Rangstufe *Offenbach*'scher Kunstreiterei zu zählen, hat der Künstler eine malerische Interpretation verliehen, die keines Commentares bedarf, sondern in selbstständiger Weise sich das Wort redet. Humor und Witz treten dabei in eben demselben Maasse zu Tage wie feine malerische Anschauung, die sich durch so unendlich viele der *Kaulbach*'schen Schöpfungen zieht; es liegen darin die gleich anziehenden Seiten, wie in seiner «Schützenliesel» und so vielen anderen Arbeiten: zierliche Gestaltung des Einzelnen wie des Ganzen ohne jeglichen manieristischen Misston. Es ist ein Einfall, aus dem nur Der etwas machen kann, dem eben die Mittel der Darstellung in solchem Maasse zu Gebote stehen, wie es bei *Fritz August von Kaulbach* der Fall ist. Da hört das einseitig genaue Copiren der Natur vollständig auf, denn es gehört zu dergleichen Dingen auch ein Etwas, das viele unserer Ganzmodernen aus guten Gründen vom Gebiete der Malerei verbannt wissen wollen, nämlich eine gewisse Portion Phantasie, die sich auch ohne photographischen Apparat zweckentsprechend auszudrücken versteht.

Localfarbe im besten Sinne genommen hat das an sich einfache und doch ungemein gross wirkende Bild von *Guglielmo Ciardi* in Venedig. Der Künstler kennt die



E. Unger. Herz-Wäsche.

Lagune, das hat er mehr denn einmal bewiesen. Jener nördliche Winkel der Adria, da die Wellen gegen ein flaches Gestade sich rollen und in langen weissen Linien die Grenze bezeichnen, wo der schlammige Untergrund über die Fluthen emporragt zur Zeit der Ebbe, leicht von Wasserwirbeln überspült ist zur Zeit der Fluth, jener Meereswinkel, hinter dem der gewaltige Wall der Julischen Alpen aufsteigt, er ist an malerischen Dingen unendlich, unendlich reich. Die gelben Segel der Chioggioten leuchten weither über die silberig zitternde Fläche der See, welche des Himmels leichtdunstiges Blau und die schweren weissen Wolkenschiffe wiederspiegeln, die am Firmament dahinziehen, langsam wie der Trabaccolo, wenn seine Segel kaum geschwellt werden vom Greco. Zu solcher Stunde weit, weit draussen auf den Wassern dahinzugleiten, wenn leise kosend die Wellen an des Bootes Rand vorüberziehen und kaum eine leichte Dunstschicht die Stelle verräth, wo das Heiligthum des Evangelisten Marcus steht — oh, das ist poesievoll und schön. Die Luft erzittert vom mittäglich warmen Sonnenschein und über die schimmernde Fläche tönt's von Weitem, halb verklingend:

Oh Venezia benedetta
Non ti voglio, non ti voglio più lasciar!
Oh Venezia benedetta,
La regina, la regina sei del mar.

Das hat *Ciardi* darzustellen verstanden und damit jene schon oft ausgesprochene Wahrheit bekräftigt, dass der Künstler, wenn er an die Darstellung von Wirklichkeiten herantritt, immer Das am Besten lösen wird, was ein Stück seiner selbst ist: jene Natur, in der er athmet, lebt und webt, jene Natur, die seine intimste Freundin geworden ist und nicht blos Modell steht.

Urdeutsch dagegen ist ein Motiv aus *Messerschmidt's* (München) Skizzenbuch, die Treppe, die durch einen Wiesengrund hinanführt zur obstbaumbestandenen Bergwiese, rückwärts durch malerisch sich aufbauende Häuser-Silhouetten begrenzt. Vom nämlichen Künstler rühren die beiden Studien zu Reiterfiguren her, Studien zu seinem vortrefflichen Bilde «Wallenstein's Lager». *G. Papperitz* (München) theilt aus dem reichen Schatze seiner Arbeiten zwei reizende Skizzen mit. Welches von beiden Wesen wohl die grössere Katze sein mag, wenn sie die Krallen zeigt? Unverwüstlicher Humor, wie alle seine Arbeiten, begleitet die paar kleinen reizenden Vignetten von *E. Unger* (München), der im besten Sinne sein künstlerisches Schaffen jenen Wesen widmet, die im deutschen Märchen eine so wesentliche Rolle spielen und die *Moritz von Schwind* in unvergleichlicher Liebenswürdigkeit und Schönheit zum Gegenstande seiner poesievollen Schöpfungen machte. Freilich — Wichtelmännchen und ähnliche Geister fliehen vor dem vollen Lichte, was auf französisch — Plein-air heisst.

H. von Berlepsch.

FRAUEN ALS KUNSTKENNER.

Im Ausstellungsraume eines Kunsthändlers standen wir vor einem Bilde Böcklin's. Es war eines jener Seemärchen, jener Offenbarungen aus dem Wunderreiche, das auf dem Meeresboden wirkt und schafft und nur für Böcklin sich von Zeit zu Zeit auf der Oberfläche sehen lässt: Einige unerhört naturächte Fabelwesen, die sich auf einer Klippe herumräkelten, Gebilde mit thierischen Gelüsten und doch mit einem Zug von Wehmuth in den grün schillernden Augen, einer süssen Traumhaftigkeit trotz der gediegenen Macht ihrer Körper. Hinten das endlose Meer — endlos, obgleich der Horizont so tief gewählt war, dass man das Wasser sich selbst bis an den Hals reichen spürte und die Sturzwelle, welche eben aufstieg, Beschauer und Beschaute zu ertränken drohte; endlos, obgleich man keine Ferne sah und nur ein Streif gelben Lichtes am Ende einer schweren Wolkenbank uns belehrte, dass jenseits der Welle auch noch eine Welt sei.

Der weisse Schaum zog wie Marmor-Aderungen über die grau-grüne anschwellende Fluth, der Tang des Meeres leuchtete in Purpur und umkletterte die weissgraulich schillernden Körper, welche aus der Tiefe geheimnissvoll auftauchten. Man glaubte das Meer zu riechen, den salzfrischen Hauch zu schmecken, den lungenstärkenden Athem der Brise zu fühlen. Das sorglose Volk der Seeungethüme, das sich seines bunten Felles, seiner Perlmutterschuppen und seiner gewaltigen Gliedmassen in unbefangener Lust freute, erweckte die Sehnsucht nach der Rührigkeit der menschlichen Flegeljahre, nach den Kraftäusserungen des Thieres im gesunden Menschen, nach einem Recken, Dehnen, Baden, sich Kugeln, — ein Zug wohliger Bestialität ging von dem wunderbaren Kunstwerke aus.

Das Bild hatte eine Anzahl Beschauer angelockt und wurde eifrig besprochen.

« Sirenen sind es nicht! » sagte ein Herr mit der Brille, nachdem er lange Zeit fast mit der Nase auf der Leinwand herumgewischt hatte; « es fehlen die Krallen. »

« Es werden wohl Nixen sein! » sagte der Bankier.

« Nixen sind blond und lieblich », wurde er belehrt, « sie sind auch Gebilde des Nordens und diese Colosse machen doch einen recht südlichen Eindruck. Ja, ja — so ist Böcklin einmal: Immer eine gewaltsame Originalitätssucht! Was nutzt der Menge ein Bild, das selbst ich nicht verstehe! »

« Mama », sagte ein Fräulein mit einer Zeichenmappe unter dem Arm, « mir scheint, die Perspective ist nicht ganz richtig. Der Augenpunkt müsste doch wohl oberhalb des Wassers liegen. Die Welle kann doch nur etwa drei Fuss hoch sein und überschneidet doch ganz den Horizont. Ich muss einmal Herrn Müller, meinen Zeichenlehrer, fragen. »

« Vielleicht, mein Fräulein, wurde das Bild unter dem Wasser sitzend gemalt », sagte der Kunsthändler.

« Vortrefflich! So wird es gedacht sein! » fiel wieder der Gelehrte ein. « Damit ist denn der vollkommene Unsinn constatirt. Es werden eben Absurditäten mit Mühe hervorgesucht und wir sollen über sie staunen. Thue das, wer da wolle, ich lobe mir die alte ideale Kunst, welche einen allgemeinverständlichen Gedanken in klarer Form zur Anschauung brachte. Damals strebte man nach Schönheit, nach jenen unerreichbaren Vorbildern von Hellas und Rom, damals galt als Ziel der Künstler, auf sicherem Wege fortschreitend, jenen ewigen Vorbildern sich zu nähern. Die Kunst hatte einen logischen Aufbau und eine klar erkennbare Richtung — heute macht Jeder, was er will, und da Jeder etwas Anderes will, macht sich nur Der einen Namen, der an Absonderlichkeit Alle übertrifft. Wir sind von der Gesetzmässigkeit der Kunst zum schnödesten Individualismus abgefallen! »

« Aber das Bild ist doch sehr schön », warf eine junge Frau ein, die am Arm ihres Gatten in den Kreis getreten war.

« Schön? » fuhr man sie von allen Seiten an, « warum schön? »

Sie erröthete und zog sich zurück:

« Warum ich es schön finde, das weiss ich nicht zu sagen, aber es gefällt mir doch! »

Das Gespräch wurde allgemein.

Der Bankier nahm die Führung:

« Was hässlich ist, kann nicht schön sein — das ist doch wohl klar. Nun sagen Sie selbst, meine Herrschaften, ist denn ein Weib mit solchen grünen Augen und Fischschwänzen als Beinen schön? Ich fasse die Dinge naturalistisch auf. Ich möchte doch einmal sehen,



Fritz August von Kaulbach pinx

Phot. F. A. [illegible]

Mikado.





G. Papperitz. Studie.

wie man das Seeweib da empfienge, wenn sie in meine Salons einträte. Und das Meer — ja das ist ganz richtig, es sieht manchmal so aus. Aber doch nicht an einem schönen Tage. Und warum soll ich mir ein Meer vormalen lassen, nach dem ich nicht einmal der Mühe werth gefunden hätte, über die Düne in Borkum zu klettern, so langweilig es dort auch war. Es gibt doch schöne Dinge genug in der Welt — warum soll ich mir gerade Das vorführen lassen, wonach ich mich gar nicht sehne. Die Kunst ist doch dazu da, mich zu erheben, zu bilden, zu läutern — werde ich aber von Böcklin geläutert? Nein! Im Gegentheil, diese Gestalten sind nicht ästhetisch, sondern sinnlich, also unmoralisch! »

Er spielte mit den grossen Berlocques, die von seiner umfangreichen Weste herabhingen und wendete sich mit einem Achselzucken ab.

Da man ihm zugehört hatte und er wohl fühlte, dass man ihm zustimme, benutzte er die Gelegenheit zu einem Hauptschlag, indem er den Kunsthändler frug:

« Nun sagen Sie selbst, Herr, möchten Sie das Bild in Ihrem Zimmer haben, möchten Sie es besitzen?»

« Nein, ich möchte, dass Sie es besitzen, Herr Commerzienrath! » antwortete der Händler.

Man lachte und frug nach dem Preis. Das Lächeln, mit welchem man sich ihn zuraunte, bewies, wie wenig Anklang die Thorheit der Böcklinfreunde in diesem Kreise fand.

«Ohne Scherz», sagte der Bankier, «abgesehen von Ihrem Standpunkt als Kaufmann — möchten Sie das Bild in Ihrer Stube haben? Haha — Sie antworten nicht! — Da haben wir's: Also Sie selbst wollen nichts von Böcklin wissen und wir sollen ihn anstaunen! Ich verlange vom Maler, dass er etwas Schönes schafft. Aber was mir nicht gefällt, kann doch nicht schön sein! Das Schöne soll erheben, erfreuen! Mir kann die Kunst gestohlen werden, welche nicht auf mein Gemüth zu wirken versteht. Hässliches erlebe ich schon genug im Geschäft!»

Man ging weiter und liess der jungen Frau den Böcklin.

«Wunderbar», sagte sie, «dass nun Andere, wahrscheinlich Klügere als ich, diess Alles nicht für schön finden. — Ja, schön ist vielleicht auch nicht der rechte Ausdruck. Ich sehe ein Kindergemüth in diesem Bilde, das so viel angefeindet wird, und werde heute Abend unseren Kleinen viel zu erzählen haben vom endlosen Meere und von den Seeweibern, von ihrem kalten und doch leidenschaftlichen Dasein, von ihrer Wildheit und ihrer Sehnsucht nach Wärme, nach heissem Blut und pochenden Herzen. Wenn mir Jemand Hector's Abschied oder die Antigone malt, nun gut, dann sehe ich, was ich mir schon selber vorstellen konnte und freue mich, wenn's stimmt. Hier aber lerne ich, das heisst: nicht mein Kopf lernt, sondern mein Herz, nicht durch den Verstand, sondern in der Einbildungskraft, ich werde um ein Lebensbild, um eine tiefe Stimmung reicher, wenn ich auch nicht gelehrter werde. Ich möchte das Bild wohl haben, wenn es nicht so theuer wäre — d. h. auch nicht in's Wohnzimmer, sondern in den Saal, den wir nicht alle Tage betreten. Die Kinder würden es mit Scheu betrachten und einen Eindruck für's Leben von ihm forttragen, wie ich ihn aus Schwind's «Sieben Raben» mir erhalten habe.»

Sie liess das Bild auf sich wirken, ohne zu loben, ohne zu tadeln. Ihr schien die Kassandra-Gabe der Kritik versagt, der Glücklichen. Sie suchte nicht nach einem Urtheil uber das Bild, sondern wollte ihm den Weg in's Herz öffnen, sie wollte nicht über Kunst reden, sondern künstlerisch empfinden. — —

Wären doch recht Viele im deutschen Volke wie sie und stürbe doch das Geschlecht Derer aus, die mit vorgefassten Idealen und mit eingelernter Weisheit an das Neugeschaffene herantreten! — Wie viel besser wären unsere Künstler daran, wenn man ihnen mehr nachempfinden, nicht aber sie beurtheilen wollte, wenn man sich dem Werk hingäbe, nicht aber für die höchste Weisheit halte, sich n i c h t gefangen nehmen zu lassen vom Gedanken, sondern kühl zu bleiben, abwägend, verständig, kritisch! Ist man denn vor der Natur so gestimmt, frägt man ob das Abendroth besser etwas gelber wäre oder der Löwe besser einen andern Schwanz hätte? Und ist es denn wirklich, wie so Viele glauben, die grössere Schande, von einem Bilde ergriffen worden zu sein, das später die Berufskritiker tadeln, als an einem anderen gefühllos vorbeigegangen zu sein, das später für ein Meisterwerk gehalten wurde.

Lerne loben, möchte ich Jedem zurufen, der seinen Kunstsinn stärken will, lerne verständig loben, d. h. lerne erkennen! Wer tadelt, hebt hervor, was an der Auffassung des Künstlers ihm fremd ist, wer lobt, muss in sie eingedrungen sein. Zum Tadeln gehört nichts als Einseitigkeit, zum Loben ein reicher, eindrucksgewärtiger Sinn und ein offenes Auge für jede Art des Schauens. Zum Loben gehört Verständniss. Wer aber versteht, ist reich, und wo Reichthum ist, kommt Reichthum hin, sagt das Sprichwort. Es ist ein unendlich sich mehrender Besitz — die Kunst zu verstehen.

Aber wie erlernt man sie? Ich habe beim Neuerscheinen von Kunstwerken mit Eifer immer auf ihren Erfolg geachtet; nämlich auf jenen, welche die Kunstwerke und jenen, den die Beschauer oder Zuhörer haben. Kommt ein Künstler unter schwerem Ringen endlich zur Anerkennung, so wirft sich die Menge selbst vor, wie dumm sie einst gewesen sei, ihn nicht verstanden zu haben. Sie empfindet, dass sie früher in Betrachtung des Kunstwerks einen Missgriff gethan, also einen Misserfolg gehabt habe. So wäre es nur zu oft richtiger ausgedrückt, statt zu sagen, das Kunstwerk habe den Misserfolg gehabt. Zwei Kämpfer stehen sich gegenüber: die Menge ist stark und kurzlebig, das Werk ist hilfslos und lebt dafür lange. Wohl ihm, wenn es alsbald siegt, die Menge sich zum Sclaven macht! Aber nur zu oft wird es von der Menge über den Haufen gerannt. Wenn dieser nach Jahren die Laune kommt, sich umzusehen, dann erscheint ihr das wieder Aufgestandene nun erst recht als gewaltig. Dann heisst's für die Menge unter Widerstreben umkehren und zu Kreuze kriechen, und Keiner will's dann gewesen sein, der dem Guten, Tüchtigen, damals Missverstandenen den ersten und stärksten Stoss gab. Selbst die scharfe

CIARDI. VENEZIA.1889.

In der Lagune



Lauge der hohen Kritik hat sich dann plötzlich verflüchtigt. Tiefes Verstummen ringsum. Wie hat man nur für falsch, für verkehrt, für hässlich erklären können, was doch jetzt Allen als so richtig und schön erscheint!?

So geht es den Spitzen der Kennerschaft, so ihrem breiten, geschwätzigen Gefolge. Aber es gibt Menschen, welche dieses Schicksal des Fehlgreifens nicht trifft, die mit angeborener Sicherheit das Gute erkennen, Sonntagskinder des gesunden Urtheils, meist Frauen!

Die haben ihren eigenen Bildungsgang gemacht und ihre eigene Stellung zur Kunst erlangt: Sie haben in ihrem Heim begonnen, das Schöne verstehen zu lernen, indem sie es selbst schufen; und die Liebe hat ihre Hand geführt.

Ihr Geschmack hat einen Zug vom Einschmeicheln, vom Anbequemen. Sie denken beim Schmuck ihres Hauses zunächst daran, den Lieben zu gefallen. Jene innere Nothwendigkeit, welche die Aesthetiker vom ächten Kunstwerk fordern, ist ihrem Schaffen durch den weiblichen Sinn unwillkürlich gegeben. Es hat einen Zug höherer practischer Nützlichkeit, denn sie erstreben in jedem Dinge, im Geräthe, das sie kaufen oder bestellen, in der Handarbeit, die sie fertigen, das Wohlbehagen eines Geliebten, ihnen fehlt die kalte Erkenntniss, die Kunst solle lediglich sich selbst Zweck sein, denn sie denken bei jedem Gebilde, wen es erfreue, welches Herz es ergreife, welchem Empfinden es angemessen sei, sie suchen im Kunstwerk den dem Hause sich einordnenden Besitz, der den Zweck habe, der Gesammtheit zu dienen und sie zu erheben. Sie wissen Kunst und Leben freundlich und darum innig zu verschmelzen.

Diese Frauen machen ihr Heim zu einem Rahmen um ihr Ich. Jedes Ding hat Bezug zu ihnen, zur Geschichte ihres Lebens und Liebens. Dies Muster gefiel ihnen in der Zeit, da sie als Braut dem Manne entgegen bangten, in jener Stimmung dankbarer Aufopferung, jenes Bild hat mit den Mädchenträumen zu thun, das andere hat einst dem geliebten Manne eine Saite seines Seins freudig angeschlagen — jedes hat Werth über seinen künstlerischen Werth hinaus.

Nicht eine unbedingte Höhe der Kunst wird angestrebt, sondern eine innige Verschmelzung des Lebens mit den Formen, den das Dasein umgebenden Bildern. Räume, wie sie so die Liebe gestaltet, lassen sich nicht künstlich erfinden, solche Einrichtungen sind nicht über Nacht zu schaffen, sind durch die grössten Geldopfer nicht herzustellen; ja selbst die fertigen sind unverkäuflich, denn sie sind nur schön und passend für Den, der sie schuf, ohne ihn nicht mehr werth, als das was der Tapezier mit besserer Sachkenntniss schafft. Sie sind ein Stück vom Dasein des Schöpfers und todt mit seinem Tode! Sie sind also das eigenste Eigenthum des Besitzers, sie machen ihn zum Künstler für sich und auch für Andere.

Denn auch Anderen, Geistesverwandten, Feinschmeckern des Herzens und der Sinne wird wohl in solchem Heim. Es ist ein offenes Buch, in dem das Gemüthsleben der Besitzer sich kund giebt. Man liest gerne darin, denn man findet Erfreuliches: Man findet den Ausdruck einer wohlgebildeten Seele.

Aus dieser heraus erkennen die Frauen was ächt in der Kunst und was hohl sei. Sie sind die wahren Naturalisten und die besten Idealisten. Ihre Freude am Leben entspringt aus seiner unbefangenen Kenntniss. Sie haben dem Elend der Welt in's Auge geblickt, als sie mit thätigem Sinn den Armen und Verworfenen sich näherten, sie sehen in der künstlerischen Wiedergabe des Hässlichen mit echtem Künstlersinn den Ausdruck eines ernsten, wahren und guten Zornes gegen die Nachtseiten unserer Gesellschaft. Aber sie haben auch die Höhen des Daseins mit kräftigen Sinnen durchkostet und Stunden der Erhebung über sich selbst durchgemacht. Alles übersinnlich Schwächliche, alles Anempfundene und Erklügelte erkennen sie schnell und scharf, um es kühl abzulehnen; aber Alles frei aus grossem Herzen Geborene trifft einen Anklang in ihrer Brust und ein Mitzittern ihres starken, aber empfindlichen Schönheitsnerves.

Die Mittel, welche jene Sonntagskinder zu ihrer Ausbildung anwenden, lassen sich schwer übertragen. Man kann sie nicht lehren und nicht in ein System bringen. Sie sind hervorgegangen aus offenem Sinn und wackerem Geist und aus der Unbefangenheit. Wir wollen ja alle ein « gebildetes Kunsturtheil » besitzen — sie haben es erworben, indem sie es n i c h t erstrebten, indem sie harmlos an das Schaffen der Künstler herantraten, ebenso harmlos als der ächte Künstler selbst die Natur anschaut. Sie begannen damit, sich « stilvoll » einzurichten, d. h. derart, dass ihre Zimmer nicht die Kunstformen Ludwig's XIV. oder Makart's darstellen, sondern

das eigene Wesen und Denken, ihren persönlichen Geschmack vorführen. Erfreulich wird dieser wirken, wo er den Ausdruck eines ganzen Menschen in sich trägt; zum Dinge der Unmöglichkeit wird er, wenn er auf Jemand zugeschnitten werden soll, der künstlerisch nicht empfindet, künstlerisch überhaupt Niemand und Nichts ist!

Wie aber soll man nun gar der Menge lehren, sich künstlerisch einzurichten? Es thut's auch hier nicht der Stil und nicht die Aechtheit, es thut's nicht die Gothik und nicht die Renaissance, nicht das 16. und nicht das 18. Jahrhundert, nicht der Preis der Möbel, noch der ideale Werth der Kunstwerke, es thut's auch nicht die Meisterschaft des Decorateurs. Ja, der kann freilich oft viel! Der kann ein wahrhaft schönes Heim schaffen, in das er selbst, der in Schönheit gesättigte Mann, vortrefflich hineinpasst. Makart und Lenbach, Gedon und Alma Tadema — sie haben Häuser geschaffen von wunderbarer Einheit — aber sie schufen sie für sich, in Ausgestaltung ihrer Gedankenwelt, sie schufen sie hin und wieder wohl auch für geistesverwandte Freunde, in deren Wesen sie sich eingelebt hatten. Aber auch wenn sie das thaten — es waren dann immer noch ihre Wohnungen, nicht die des Eingerichteten. Dieser lebte geistig in seinem Besitzthum nur zu Miethe, er schädigte es, wenn er es benützte, während jene es im Gebrauch fortgestalteten. Ein reicher Mann, der Makart's Atelier gekauft hätte mit all seinen grossen und kleinen Schätzen, — man hätte ihn ausgelacht, wie man die Frau Generalconsul auslacht, die eine Guitarre auf ihre Ruhebank legt — der Wirkung wegen, wenn sie gleich das Instrument nicht zu spielen vermag.

Das Haus sei ein Spiegelbild des Bewohners! Will er es wahrhaft schön haben, so muss er sich selbst erst nach dem Guten ausgestalten. Nur ein feiner gegliedertes Herz wird das Schöne erzeugen, nur aus der Tiefe eines häuslichen Empfindens heraus wird die Wohnung heimlich, gemüthlich werden, wie sie nur unter dem Walten einer innerlich stolzen und freien Seele prachtvoll und festlich werden wird.

Wer in seiner Umgebung Dinge duldet, die seinem Wesen fern sind, zu denen er kein herzliches Verhältniss hat, der macht sich der künstlerischen Unwahrheit schuldig. Der Sammler hängt an seinen Bildern, seinen Statuen, seinen Majoliken. Er liebt sie, weil er sie versteht. Vielleicht versteht er nur einen Theil von ihnen, vielleicht versteht er sie anders, als der Künstler sie gemeint hat: Aber er fand einen Punkt in ihnen, der ihn anzieht. Die Liebe zum Werk macht ihn zum Kenner. Und wenn seine ganze Kennerschaft blos im Wissen beruht, im Studium der Monogramme und der «charakteristischen Merkmale», wenn er nur jene Meister liebt, die zu lieben eben Sammler-Mode ist — er ist doch mit dem Herzen bei seinem Besitz, dieser wird zu einem Theil seiner selbst. Das Glück, welches ihm seine Sammlung bereitet, strahlt sich auf Andere, Mitgeniessende aus, es erhebt ihn über die nackte Werkeltäglichkeit zu einer höheren Lebensschicht.

Dies Glück muss Der, dem es versagt ist, sammeln zu können, von den einzelnen Gegenständen erreichen. Er suche nach den Kunstwerken, die zu ihm sprechen, denn Alles Gute spricht und zwar ganz vernehmlich.

Wer freilich durch eine Ausstellung geht, wird nach spätestens einer halben Stunde formenblind, d. h. er sieht noch, aber ohne aufzunehmen. Er hat schon einige Hundert Bilder betrachtet und sich über sie «ein Urtheil gebildet.» Der Maler plagt sich ein Jahr mit den ungezählten Einzelheiten seines Werkes, seine Fachgenossen besprechen stundenlang, ob die Natur so oder so richtiger verstanden sei — der Beschauer ist in einer Minute mit dem Bild fertig. Wenn nur ein «Urtheil» da ist — dann ist er befriedigt: Man muss doch seine Meinung haben!

Da ist's denn schlimm, wenn etwas Neues kommt. Mit den Genrebildchen wird man schnell fertig: All die Läppischkeiten im Leben, auf die man nur eine Sekunde blickt, wenn sie wirklich begangen werden, die sind auch in einer Sekunde im Bild verstanden. Die Geschichtsbilder sind bequem, da kann man in der Beschreibung nachlesen, ob auf dem Bilde Alles stimmt. Dann kommen aber die freier geschaffenen Werke: Die Nachbildungen des Lebens, die ohne Erklärung verstanden sein wollen. Sieht die Natur wirklich so aus, wie jene Landschaft sie mir schildert, hab' ich jenen Nebelton um Hütte und Eiche schon schwimmen gesehen, jene unsichere Färbung, jenes Dämmern am lichten Tage oder jene kalte, starke Farbe des glühenden Sonnenlichtes?

Es gehört zum Verstehen ein ähnliches Geschick wie zum Schaffen. Die Unbefangenheit, das Kinderherz, das offen an die Dinge herantritt und gläubig aufnimmt, was sich ihm bietet, ohne Grübelei und Düftelei die Kunst anschaut wie die Natur und die Natur durch die Kunst.



Ludwig Passini pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Marietta.



Wie oft habe ich bemerkt, dass den eifrigen Beschauern von Bildern die Natur erst durch die Vermittlung des Künstlers bedeutend, schön wurde. Dass sie im Freien draussen plötzlich jene Stimmungen, jene Formen und Farben sahen, die ihnen im Bilde befremdlich vorgekommen waren, dort als unwahr erschienen. Dass sie dadurch zu einem selbständigen Schauen kamen, indem sie sich bemühten, die Bilder nicht mit einem stumpf gewordenen, von lang her anerzogenen Ideale zu vergleichen, nicht von ihnen zu verlangen, dass sie so sein sollen, wie wir sie schon längst kennen, eine Wiederholung des hundertfach Wiederholten, wie sie gerade den Kunstblinden am besten gefällt, sondern dass sie unsere Kenntniss der Welt erweitern sollen, wie dies ein Blick in die Natur thut, aber eindringlicher, indem sie das Gebotene vom Menschengeist bereits durcharbeitet uns vorlegen.

Diese Erkenntniss des Zusammenhanges von Natur und Kunst gibt aber nicht ein schneller Blick, sondern nur liebevolles Versenken. Wir sagen stets, unsere Museen und Ausstellungen seien da, um das Kunstverständniss zu heben. Das ist nur halb wahr — sie dienen dazu, die Befähigung zum Urtheilen — ob richtig oder nicht — zu stärken. Denn nur zu oft sind gerade die Kenner alter Bilder diejenigen, welche neue Erscheinungen in der Kunst am wenigsten verstehen, und sind die Harmlosesten, Kunst-Ungebildetsten die am klarsten Sehenden. Sicher aber ist das Schnellsehen und Vielsehen der schlimmste Hemmschuh im Vertiefen. Wer hat die Selbstüberwindung, genügende Zeit auf ein Bild zu verwenden, wenn ringsum ein Dutzend anderer sich ihm aufdrängen! Wer findet auf einer Ausstellung Zeit, sich in ein Werk zu vertiefen!

An meinem Klavier sitzt ein Leuchter nicht fest in seiner Dille. Er klirrt, sobald ein bestimmter Ton angeschlagen wird. Es gibt in jedem Kunstwerke, wenn es das Erzeugniss eines empfindenden Menschen ist, auch so einen Ton, der in uns mitklirrt. An uns ist es, den Ton zu finden, wollen wir dem Kunstwerk gegenüber die Freude des Genusses haben, nicht — was freilich viele vorziehen, die Freude sich und sein Kunstwissen am Werke zu bespiegeln. Frauen finden diesen Ton leichter in ihrem zarter erregbaren Innern. Und hat man ihn einmal, so ist das zweite Mal das Suchen schon leichter, es entwickelt sich schnell die Kraft des Verständnisses, das Auge öffnet sich für die feineren Unterschiede der Welt, man beginnt Bilder in der Natur zu sehen, nachdem man die Natur im Bilde verstehen gelernt hat!

Das ist das Geheimniss, welches jene Sonntagskinder des gesunden Urtheils vor Anderen voraus haben. Sie haben die Kunst mit dem Herzen betrachtet, nicht wie es die Meisten thun, mit angelernten Schönheitsbegriffen, die ihren Weg durch die Ohren machten! Das Herz hat ihnen die Stellung zu den ersten sich ihnen nahenden Kunstwerken gegeben, und ihr Auge gestärkt für jedes neue Gebilde. Aber das Verständniss ist sicher nie in einer Ausstellung gekommen, sondern im vertrautesten Verkehre mit einem guten Werke, nie beim Durchblättern eines Bilderbuches, sondern beim Vertiefen in eines seiner Darbietungen, selten an einem alten Kunstwerke, das durch Auffassung und Darstellung uns doch Jahrhunderte weit fern steht, sondern durch eine Schöpfung, die aus unserer Zeit und aus unserem Gedankenkreis geboren ist!

Darin liegt der Werth der verbesserten Arten der Wiedergabe der Bilder, der Kunstwerke. Sie vermögen jenes Bild aus der Fluth der Erscheinungen, welche wir Ausstellung nennen, wieder vor uns zu führen. Nun können wir ihm die Musse widmen, die es zu fordern berechtigt ist. Die Kunst, die sonst nur in abgehetzten Stunden an uns vorüberfliegt, wird heimisch im Hause. Sie streut ihre Samenkörner aus. Möge sie viele Frauenherzen befruchten, denn in ihnen ist der beste, den reichsten Ertrag versprechende Boden.

Cornelius Gurlitt.



SCHILLER'S VERHÄLTNISS ZUR BILDENDEN KUNST.

Die bildende Kunst hat auf die Entwickelung *Lessing's* einen bedeutenden, auf die Entwickelung *Goethe's* einen fast allmächtigen Einfluss ausgeübt.

Wenn es wahr ist, dass *Lessing* den Laokoon, als er sein unsterbliches Buch schrieb, nur aus einem mangelhaften Kupferstich kannte, so staunen wir ob des riesigen Baumes, der aus so winzigem Samenkorn hervorgehen konnte; aber wir können uns eines schmerzlichen Mitleides nicht erwehren. Wie geizig war das Geschick! Wie kärglich war das Pfund, mit dem *Lessing's* Genius wuchern musste, um der Welt einen ihrer edelsten Schätze zu erringen. Nicht so bei *Goethe*. *Goethe's* Leben war von der Wiege an reich umblüht von den Werken der Kunst — und jede Berührung mit ihnen electrisirte sein ganzes Wesen. Gedenken wir der Bilder in seinem elterlichen Hause, des Verkehrs mit den Frankfurter Malern, der Freundschaft mit *Oeser*, der Besuche in der Dresdener Galerie, der Antikensammlung in Mannheim, des Münsters und der Raphaelischen Teppiche in Strassburg, der italienischen Reise — wer vermöchte alle die Einzelheiten aufzuzählen, bis auf den Verkehr mit *Schinkel* und *Rauch* in seinem Greisenalter? Gedenken wir vor Allem des Dranges, selber als Maler sich bethätigen zu wollen; wie er in seinem sonnenhaften Geiste so deutlich erkennt, dass auf das Machen Alles ankommt, und sich redlich bemüht, der Technik Herr zu werden! Wahrlich, man sollte denken, wenn *Goethe* nicht grade Minister geworden wäre, hätte er auch als Maler sich eine Stellung in der Welt sichern können, die seinem dichterischen Genius Musse und Unabhängigkeit genug gewährt hätte. Er war so überschwänglich talentvoll auf dem Gebiete, welches er nur als Dilettant bearbeitete!

Die Frage liegt nahe, wie neben *Goethe* und *Lessing* der Dritte in diesem erlauchten Geisterbunde, wie *Schiller* zu der bildenden Kunst gestanden habe, zu der bildenden Kunst in ihren sichtbaren, greifbaren Werken. Denn wie *Schiller* sich rein theoretisch, abstract, philosophisch dem sichtbar Schönen gegenüber verhielt, das ist keine Frage. Ihm war die Schönheit eben ein Untheilbares; die Kunst in jeglicher Offenbarung, ob sie als Dichtung, als Musik, als Gebäude, als Bildwerk, ja als Tanz auftrete, war ihm immer die Form für eine unaussprechliche, die Menschenbrust bewohnende, Gottheit, und in seinen ästhetischen Schriften, wie in seinem grossen Gedicht «An die Künstler» hat er das Amt als Hoher Priester und Prophet dieser unaussprechlichen Gottheit mit Begeisterung verwaltet. Mehr noch: das, was sich dem menschlichen Auge und Ohr und Gefühl als Schönheit darthut, ist ihm die ewige Ordnung des Weltalls, der Kosmos in der antiken und modernen Bedeutung des Wortes: Mit flammenden Worten spricht er es aus:

> «Die, eine Glorie von Orionen
> Ums Angesicht, in hehrer Majestät,
> Nur angeschaut von reineren Dämonen,
> Verzehrend über Sternen geht,
> Entflohn von ihrem Sonnenthrone,
> Die furchtbar herrliche Urania, —
> Mit abgelegter Feuerkrone
> Steht sie — als Schönheit vor uns da.»

Es ist ein ungeheurer Gedanke! Ich bin zu wenig bewandert in der Metaphysik des Schönen um sagen zu können, ob er in *Schiller's* Geiste entsprungen oder ob ihn ein Anderer, vielleicht *Kant*, schon vorgedacht hat. Aber dieser Gedanke konnte gefasst werden, ohne dass ihm die Anschauung eines leibhaftigen Kunstwerkes zu Grunde zu liegen brauchte; wie denn der Weise von Königsberg, der Vater der Aesthetik, auch wohl aller Wahrscheinlichkeit nach niemals einem Kunstwerke gegenüber gestanden hat. Oder, um von der anderen Seite die Sache zu betrachten: Schwerlich hat jemals ein Meister der bildenden Kunst, ein *Michel Angelo*, ein *Raphael*, diesen Gedanken gedacht, und nichtsdestoweniger doch in seiner Hände Werk die Urania mit der abgelegten Feuerkrone dargestellt. Philosophie und Künstlerthum sind naturgemäss Feinde; denn jener ist nur wohl, wo sie in ganz hellen Räumen ihr Secirmesser gebrauchen kann; dieses dagegen unberechenbar, unarticulirt, Hand in Hand mit jenem schönen Wahnsinn, «der in des Dichters Auge rollt», weiss von keiner neugierigen Leuchte, von keinem anatomirenden Messer, und waltet am liebsten im Dunkeln, wie der wachsende Kristall, wie das keimende Saatkorn, wie das junge Leben im Ei.

Dass ein Geist zu dieser schwindelnden Höhe des Denkens sich emporgearbeitet hat, fordert Staunen und Bewunderung; aber wer wird, wenn er nicht des stärksten philosophischen Rüstzeuges sicher ist, es wagen, ihm auf diese unermessliche Bahn zu folgen! Die Philosophie

ist eine furchtbare Gottheit; gleich jener Sphinx von Theben schleudert sie Jeden in den Abgrund, der sich auf ihre Räthsel eingelassen und sie nicht zu lösen vermocht hat. Hüten wir uns an dieser Stelle also, da es sich um Anschauung handelt, vor der Philosophie; hier kommt es nur darauf an, mit völligem Ausschluss philosophischer Speculationen die sichtbaren Spuren zu zeigen, welche Malerei, Sculptur und Architectur auf *Schiller's* Geist eingedrückt haben; wenige, theilweise sehr verwischte Merkmale, die aber dennoch darthun, dass sein Geist vor einer lediglich literarischen Auffassung der bildenden Künste beschützt blieb und er in ihr innerstes Wesen einen hellen Blick gethan hatte.

Schiller war ein grosser Dichter geworden, ohne von der bildenden Kunst auch nur einen blassen Schimmer geahnt zu haben. Dass von irgend einem originalen Kunstwerke im grossen Sinne des Wortes in Marbach, in Lorch, auf der Solitude, selbst in Stuttgart nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst; aber auch nirgends trat ihm in der Knaben- und Jünglingszeit nur eine nennenswerthe Nachbildung entgegen; die ganze unbeschreibliche Fülle von anregenden Reproductionen, die jetzt in die jämmerlichste Kleinstadt vermittelst des Holzschnittes, der Photographie, der Autotypie, der Heliogravüre, und wie all' die verschiedenartigen Techniken heissen mögen, wie ein verschwenderischer Strom sich ergiesst, war für ihn nicht vorhanden. Wenn jemals die Namen *Phidias*, *Lysippos*, *Michel Angelo*, *Rafael*, *Tizian*, *Rubens* an sein Ohr klangen, so konnte er nicht mehr dabei denken, als sich etwa ein heutiger Gymnasiast bei den Namen *Lao-Tsee*, *Buddah* oder *Paramenides* vorstellen mag. Ein Klang von unermesslicher Grösse, aber nur ein Klang. Wie geschmackvoll immerhin die Bauten seines Herzogs oder wie geschmacklos die Gemälde sein mögen, mit denen Professor *Gnibal*, ein Schüler *Rafael Meng's*, diese Bauten in ungezählter Menge versah, die allegorischen Gestalten Apollo's und Minerva's, und der Tugend und des Ruhmes und wieder der Tugend, — es ist klar, dass sie in ihrer conventionellen Phrase einer Seele, die so auf Wahrheit gegründet war, nicht den leisesten Eindruck machen konnten. Merkwürdiger bleibt, dass auch zu dem Studiengenossen *Dannecker* ihn eine instinctive künstlerische Sympathie niemals hinzog.

Ueber das Mannheimer Antikencabinet hat er einen schwachen, sich ganz nach *Winkelmann*'schem Muster bewegenden Aufsatz geschrieben; über das Heidelberger Schloss hat er einen angekündigt, aber, soviel ich weiss, nie ausgeführt. In den Mannheimer Jammertagen, in dem Palais des Prinzen von Baden einige Zeit verborgen, interessirten ihn die Kupferstiche an den Wänden, namentlich die Alexanderschlacht von *Lebrun;* für die Dome von Frankfurt, von Mainz, von Worms, die er ohne Zweifel auf der Flucht 1782 gesehen hat, scheint keine verwandte Saite in seiner Seele geklungen zu haben. Dem Studenten *Goethe* ging Angesichts des Strassburger Münsters wie in einer Vision das Wesen der Gothik auf; aber *Goethe* stand auf den festen Füssen einer harmonischen Bildung und eines väterlichen Wechsels, *Schiller* griff nach einer literarischen Existenz, wie ein Ertrinkender nach einem Brette greift; wie sollte er aber in dieser Zeit sich um die Vielseitigkeit seiner Bildung kümmern, da Alles darauf ankam, Dasjenige, was er an Bildung besass, in täglich Brod umzusetzen und den Pegasus in das Joch Seiner Excellenz des Herrn Intendanten *von Dalberg* zu spannen. Der Genius, der von der sogenannten Bildung immer unabhängig ist, wird in seinem Sinne gewiss sehr ruhig zugesehen haben, wenn *Schiller* an der Grösse der Antike mit billigen Stilübungen und an der Grösse der romanischen Architectur schweigend und wahrscheinlich auch empfindungslos vorüberging. Aber auch noch später, als die Verhältnisse nicht mehr so verworren waren wie in der Mannheimer Zeit, in Dresden, scheint die bildende Kunst wenig Eindruck auf ihn gemacht zu haben. In dem ganzen Briefwechsel mit *Körner*, wo das Theoretisiren und Philosophiren über Kunst einen so breiten Raum einnimmt, ist von thatsächlichen Kunstwerken nie sonderlich die Rede; selbst jenes Paradies der Schönheit, die Dresdener Gallerie, ist augenscheinlich für ihn kaum vorhanden. In einem Briefe, datirt Jena 11. Januar 1793, bittet er *Körner*, ihm behufs theoretischer Studien für seinen Kallias einige Sammlungen der besten Kupfer nach *Rafael*, *Correggio* und Anderen zu senden. Auch über Architectur möchte er gerne ein gutes Buch. Als *Körner* ihm aber mittheilt, dass solche kostspieligen Sammlungen für ihn unerschwinglich sein dürften, macht er sich auch nicht viel daraus, sondern theoretisirt rein verstandesmässig und ohne Anschauung entschlossen weiter.

Wesentlich wirkt hernach *Goethe's* sinnliche Natur auf ihn ein, und mit Rührung und Bewunderung erfüllt

es uns, wie *Schiller* diesem auf Gebiete zu folgen sucht, die ihm bis dahin wenig gemäss waren, auf Geologie, auf Farbenlehre, auf Kunstgeschichte und moderne Malerei; wie er den Enthusiasmus *Goethe's* für *Heinrich Meyer,* den ausübenden Maler und wissenschaftlichen Kunstkenner theilt; wie er an *Goethe* referirt, dass *Hirt* sehr gegen *Michel Angelo* eingenommen sei, wie ihm aber deucht (nur deucht!), dass Jener ihn zu tief herabsetze, wenn er ihm nur einen Zeitwerth zuerkennen will, wie er jedoch bescheiden sich jeden eigenen Urtheils enthält und bekennt, ein Gespräch über bildende Kunst aus eigenen Mitteln nicht lange unterhalten zu können. An den Preisaufgaben für Maler, die *Goethe* stellt, an den Kunstausstellungen, die dieser veranstaltet, nimmt er lebhaften Antheil, und über zwei Concurrenzen, den «Raub der Rosse des Rhesos» und «Hektor's Abschied» schreibt er an den Herausgeber der «Propyläen» eine Recension, die, wenn man den damaligen Stand der Malerei und ihre gänzliche Verarmung an allem technischen Reiz berücksichtigt, wahrhaft mustergiltig genannt werden muss. In Allem, was der Verstand entwickeln kann, trifft er den Nagel auf den Kopf.

Aber das Malerische kann eben der Verstand nicht entwickeln, und jenes Gedicht: «Der Abend», nach einem Gemälde, welches den Versuch macht, mit rhetorischen Mitteln die Stimmung des Bildes wiederzugeben, ist so unanschaulich, dass es zweifelhaft bleibt, ob wir an eine Landschaft mit Meereshorizont und Sonnenuntergang oder an eine allegorische Gruppe von Phöbos und Thetis zu denken haben. Ja, diesen letzteren Fall ausgenommen, so bleibt die Situation wiederum zweifelhaft, da der Dichter zwei bis drei gleichberechtigte Momente, die aufeinander folgen, darstellt.

Nun sollte man versucht sein, jener beiden grossen Kategorien sich zu erinnern, in welche *Heinrich Heine's* Esprit einmal die Menschheit zu theilen beliebt, nämlich die sinnlich anschauliche, formenfrohe heidnische, in die *Heine* mit Vorliebe *Goethe* versetzt, und die abstracte, spiritualistische, philosophirende puritanisch-judaistische, zu welcher man *Schiller* rechnen möchte. Es ist wahr, dass nirgends das Uebergewicht des Denkens über die Anschauung bei *Schiller* mächtiger in's Auge springt, als eben auf dem Felde der bildenden Kunst; aber hier ist noch ein Factor zu bemerken, der selbst über das Denken hinausragt, nämlich die innere Anschauung oder die Phantasie. Aber diese Macht der inneren Anschauung, die in solcher Stärke vielleicht nur noch einmal zuvor, solange auf diesem Erdball gedichtet wird, in *Shakespeare* vorhanden gewesen, hebt *Schillern* plötzlich mit wenigen genialen Flügelschlägen aus den grauen Sümpfen der Theorie empor zu den freien Höhen, wo des Lebens goldener Baum grünt. Es ist eine unbegreifliche, fabelhafte Erscheinung! Derselbe Mann, dem in Wirklichkeit der Tisch so reich gedeckt war im Antikencabinet zu Mannheim und der Dresdener Galerie, und der dort so wenig Brod des Lebens sich anzueignen wusste, derselbe Mann zeigt sich plötzlich als ein lucullischer Wirth, wenn er die Tafel im Reiche der Phantasie aufschlagen kann. Alle Welt kann er zu Gaste laden und ohne Gefahr, dass ihm der Vorrath ausgehe.

Freilich ging die Phantasie in den Sturm- und Drangjahren des Jünglings noch wundersame Wege.

In den «Räubern» ist Amalia naiv genug, um zu bekennen, dass sie eine Stümperin gewesen, als sie das Portrait Karl's am Abend vor seiner Abreise in der Jasminlaube gemalt habe. Jedem auch nur halbwegs ernsthaften Malergemüth ist es völlig undenkbar, dass eine dilettirende junge Dame in einer Jasminlaube während einer tiefen Gemüthsbewegung irgend Etwas machen könnte, was über die Grenzen der Stümperei hinausginge! *Goethe* hatte sich von früh auf viel zu sehr mit dem Machen gequält, als dass ihm solche Verkennung des Thatsächlich-möglichen hätte passiren können. Noch schlagender springt das Schweifen auf Irrwegen in der Malerscene im «Fiesco» in die Augen. Dass der Maler *Romano,* ein Zeitgenosse *Michel Angelo's* und *Tizian's* im Jahre 1547 Stoffe behandelt haben will, die etwa hundert Jahre später in der Kunst auftauchen und erst abermals reichlich hundert Jahre später in der neuclassischen Periode des *Rafael Mengs, Tischbein, David* zur Mode werden, mag noch statthaft scheinen; wer kannte in *Schiller's* Jugendzeit so viel Kunstgeschichte, um von dem Ideenkreise der grossen Renaissancemeister Rechenschaft ablegen zu können? Aber die Wirkung, die das Gemälde thun soll? Verrina will durch die Darstellung der Geschichte der Virginia und des Appius Claudius die Seele Fiesco's zu grosser republikanischer Begeisterung entflammen und wird selber durch das Bild, das er doch ohne Zweifel schon gesehen hatte, da Romano lange in seinem Solde daran gemalt und er eben die begeisternde Wirkung auf Fiesco erwartet, Verrina wird durch das Bild selber so hingerissen, dass er, der alte Mann, sich



Wilhelm Velten pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Biwak.



wie ein bartloser Träumer gerirt und gegen das Gemälde haut. Fiesco beträgt sich zunächst sehr viel angemessener; er sagt Worte, welche jedem Kenner Ehre machen würden; er sieht die künstlerische Behandlung; der Gegenstand lässt ihn gleichgiltig. Jeder Maler wird ihm mit Beifall und Verehrung zuhören; aber plötzlich übertrumpft Fiesco den Verrina in unkünstlerischem Kleben am Sujet und mit einer Theaterattitude wirft er das Gemälde von der Staffelei. «Alle stehen erschüttert», heisst es in Anweisung für die Schauspieler und mancher jugendliche Schillerleser glaubt vielleicht, Alle seien erschüttert darüber, dass ein so feiner Kunstkenner wie Fiesco ein so ausgezeichnetes Kunstwerk wie Romano's Gemälde in Gefahr brachte, sich an irgend einer Tisch- oder Stuhlecke ein Loch zu fallen. Die ganze Scene ist wohl das Schwächste, was *Schiller* geschrieben hat; nicht nur in Hinblick auf Malerei, auch auf Psychologie lässt den Dichter der Genius im Stich. Um diese Schwäche recht grell zu beleuchten, darf man nur die Exposition von Emilia Galotti erwähnen, welche im Hinblick auf Malerei sowohl wie auf Psychologie so glänzend, so sonnenklar und wahr ist. — Aber *Lessing* war ein Mann von Welt, als er seinen Maler Conti schuf; *Schiller* war ein armer, mit Hunger und Blösse kämpfender Schüler, aus einer Drillanstalt entflohen, jeden Augenblick gewärtig, aufgehoben und lebenslänglich neben *Schubert* auf dem Hohenasperg eingekerkert zu werden. Wie konnte sein Auge Ruhe und Klarheit gewinnen, um die Werke der Kunst, denen er auf seiner Irrfahrt entgegentrat, auch nur annähernd zu würdigen und aus ihnen eine Zurechtweisung seiner überschäumenden Einbildungskraft zu entnehmen?

Uebrigens ist ein Feingefühl in dieser Scene doch nicht zu verkennen; zu dem Colorit des Cinquecento, wenn auch nur des politischen, gehört immerhin ein Pinselstrich, welcher direct auf die bildende Kunst hinweist. — *Borgia*, *Rovere*, *Medici*, *Gonzaga, Este,* die *Signoria von Venedig*, alle diese politischen Grössen hängen auf's Engste mit Kunst und Künstlern zusammen, und so mag dem Dichter, wenn auch formlos und nebelhaft, doch das Bedürfniss unabweislich geschienen haben, in die «Revolution von Genua» auch einen Ton aus diesem Register hineinklingen zu lassen. — Auffallender Weise schweigt dieser Ton wieder vollständig im «Geisterseher», das Venedig des «Geistersehers» ist lediglich eine moderne Grossstadt, fast ohne Localfarbe, völlig ohne Hinweis auf Venedig's dämonische Kunstschönheit, an welcher doch kein moderner Dichter von Lord *Byron* an sich satt zu preisen vermag. Schon in *Goethe's* Epigrammen regt sich dieses kunstschwärmerische Element, obwohl es noch vermischt ist mit Grossstadtszügen. Der «Geisterseher» aber verzichtet auf allen künstlerischen Anklang, fast wie *Shakespeare* oder *Otway;* nur die geheimnissvolle Stadt kommt zur Geltung.

Schon der Umgang mit einem so gebildeten Manne wie *Körner* klärte *Schiller's* Phantasie; das Wesen der Form als solches dämmerte ihm auf, und prägnant weiss er es zu bezeichnen.

> «Der Obeliske stieg, die Pyramide,
> Die Herme stand, die Säule sprang empor.
> Die Kraft, die in des Ringers Muskel schwillt,
> Muss in des Gottes Schönheit lieblich schweigen.»

Noch lichter wird es ihm an der Seite *Goethe's,* der ihm unverkennbar die wichtigsten Fingerzeige gegeben; schon in seinen Briefen sind solche in grosser Anzahl zu finden; welche Fülle mag erst das mündliche Gespräch ergeben haben! Man pflegt zu staunen, mit welcher Wahrhaftigkeit *Schiller* die Schweizer Landschaft geschildert hat, die sein Auge niemals gesehen. Nicht minder staunenswerth ist die überzeugende Plastik, die uns aus seinen Schilderungen von nie gesehenen Kunstwerken entgegen tritt. Die Elegie «Pompeji und Herculanum» ist schon an und für sich ein entzückendes Gedicht; aber wenn man erwägt, dass seine Farben nur nach Hörensagen, nach Beschreibung, höchstens nach ein paar mangelhaften Abbildungen gewählt sind, so wird sie ein wahres Wunderwerk. Ein lebendigeres Bild kann keine der zahllosen über Pompeji erschienenen gelehrten Schriften geben als diese kleine Elegie. Alles drängt sich wie leibhaftig dem Auge entgegen, zunächst die Architectur: der räumige Porticus, das Theater, der Bogen des Sieges, die reinlichen Gassen mit dem erhöhten schmäleren Weg neben den Häusern, die traulichen Zimmer um den einsamen Hof der Privatwohnung. Da glänzt der Mosaikfussboden, da strahlen die Wände von Farbe und die köstlichsten Malereien lachen und jubeln uns entgegen, die gemalten Vasen, die schöngeflügelten Sphinxe, den Caduceus schwingt der zierlich geschenkelte Hermes und die Victoria fliegt leicht von der haltenden Hand. Betrachten wir das Gedicht Vers für Vers, so finden wir nicht viel mehr als einen geschmackvoll zusammengestellten Katalog; betrachten wir es als Ganzes, so schimmert und leuchtet und lebt es in unbeschreiblicher

Freudigkeit. Jedem von uns, die wir heute so leicht nach Pompeji reisen können wie *Schiller* etwa von Jena nach Weimar, klingt der Wohllaut dieser unsterblichen Distichen in den Ohren, wenn wir jene heitere Todtenstadt durchwandern, und die Wirklichkeit, die wir nun von Angesicht zu Angesicht sehen, scheint uns so vertraut, so altbekannt von Jugend auf; ach, es ist das *Schiller*'sche Gedicht, das nun Gestalt wird, nachdem es uns so lange eine holde Ahnung war, und Jeder von uns denkt gewiss mit stiller Wehmuth an den Contrast zwischen unserer behaglichen Leichtfüssigkeit und der schweren Fessel, die *Schiller's* Irdisches an den Block schmiedete. Warum war es damals denn so ganz unmöglich, dass irgend ein deutscher Mann ein paar Thaler in die Hand nahm und sagte: «Herr Rath Schiller, wollen Sie mir vergönnen, einen verschwindend kleinen Theil des Dankes, den Ihr Volk Ihnen schuldet, abzutragen? Wollen Sie nicht einmal in bequemer Musse über Venedig, Florenz, Rom u. s. w. nach Pompeji reisen, und wollen Sie nicht als ganz besondere Vergünstigung mir gewähren, dass ich als Ihr treuergebener Courier, Diener und Zahlmeister Sie begleite?» Heute würden auf der Stelle Tausende sich glücklich schätzen unter solchen Umständen nach Italien zu reisen; warum fand sich zu *Schiller's* Lebzeiten auch nicht Einer?

Doch das führt vom Wege ab. Genug, dass *Schiller's* Phantasie durch keine Fessel anzuschmieden war, ja noch mehr, dass sie eben durch die Fesseln, die den Körper drückten, zu ihren höchsten, freiesten Flügen angetrieben wurde.

Gleich neben dem Bilde Pompeji's steht das Bild des katholischen Roms in Mortimer's Rede:

«Wie ward mir, Königin!
Als mir der Säulen Pracht und Siegesbogen
Entgegen stieg, des Colosseums Herrlichkeit
Den Staunenden umfing, ein hoher Bildnergeist
In seine heit're Wunderwelt mich schloss.
Ich hatte nie der Künste Macht gefühlt,
Es hasst die Kirche, die mich auferzog,
Der Sinne Reiz, kein Abbild duldet sie,
Allein das körperlose Wort verehrend.
Wie wurde mir als ich in's Inn're nun
Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel
Herunterstieg und der Gestalten Fülle
Verschwenderisch von Wand und Decke quoll,
Das Herrlichste, das Höchste, gegenwärtig
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte!
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Gruss des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heilige Mutter, die herabgestiegene
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung.»

Der Vatican wird dem glühenden Jüngling zu einem Reich der Himmel:

«Denn nicht von dieser Welt sind diese Formen!»

In diesen Versen wird der Sieg der Phantasie in stolzen, weithinschallenden Fanfaren verkündet. Der genaueste Rom-Kenner hätte das Wesentliche der ewigen Stadt nicht prägnanter zusammenfassen und darstellen können. Und wenn es noch etwa eine Ergänzung bedurfte, so gibt der Dichter auch diese, freilich an anderer Stelle:

«Prächtiger als wir in unserem Norden
Lebt der Bettler an der Engelspforten;
Denn er sieht das einzige, ewige Rom.

Leben in dieser einen Strophe nicht die ganzen Schaaren unselig-seligen Gesindels auf, welches man in Rom täglich in seinen Lumpen vor den goldenen Altären in St. Peter knien sieht?

Wo *Schiller* von jetzt an in Sachen der bildenden Kunst noch das Wort nimmt, ist es völlig zutreffend, klar und scharf geprägt und von ewiger Giltigkeit. Die eleganten, etwas unschillerisch nach der Atmosphäre des Hofes duftenden Stanzen in der Huldigung der Künste zeigen die souveräne Hoheit, zu der *Schiller* auch auf diesem Gebiete sich emporgearbeitet, ebensowohl wie jene juwelengleichen Distichen:

Der Obelisk.

Aufgerichtet hat mich auf hohem Gestelle der Meister:
Stehe, sprach er, und ich steh' ihm mit Kraft und mit Lust.

Der Triumphbogen.

Fürchte nicht, sagte der Meister, des Himmels Bogen; ich stelle
Dich unendlich, wie ihn, in die Unendlichkeit hin.

Die schöne Brücke.

Unter mir, über mir rennen die Wellen, die Wagen und gütig
Gönnte der Meister mir selbst auch mit hinüber zu geh'n.

Die Peterskirche.

Suchst du das Unermessliche hier, du hast dich geirret;
Meine Grösse ist die, grösser zu machen dich selbst.

Man fühlt, dass hier die künstlerische Intuition schon darauf und daran ist, die Stilgesetze der Alten zu durchdringen, wie sie etwa *Schinkel* erkannt und *Böttcher* in seiner «Tectonik der Hellenen» so geistreich formulirt hat. Ein Distichon, das mir das Herrlichste von Allen scheint, findet sich in den Xenien:

«Was bedeutet dein Werk?» So fragt ihr den Bildner des Schönen;
Frager, ihr habt nur die Magd, niemals die Göttin geseh'n.

In diesen paar Worten ist das Wesen der bildenden Kunst gekennzeichnet. Während der rohe Haufe sich nur mit dem Gegenständlichen, dem Stoff, dem Inhalt,

mit der Bedeutung beschäftigt und alle Form barbarisch ignorirt, während der Halbgebildete zwischen Inhalt und Form scheidet und nur dann die Form für das Auge statuirt, wenn der Inhalt seinem Herzen etwas zu Gute thut, spricht hier der wahrhaft Gebildete die Identität von Form und Bedeutung aus. Das ist das Letzte, Höchste, immer nur für einen kleinen Kreis Auserwählter begreifbar; aber diesem auch um so klarer, je mysteriöser es Halbgebildeten, je sinnloser es den Barbaren ist. Die ganze Rangordnung unter den Werken der Kunst würde verschoben werden, wenn man Bedeutung und Form trennen und jener den Vorrang vor dieser einräumen wollte; man würde sagen müssen: Gemälde, welche Götter und Heilige, Heroen und wichtige Scenen darstellen, sind die vorzüglichsten, z. B. *Raphael's* «Sixtina», *Cornelius'* «Patroklosschlacht», *Menzel's* «Flötenconcert» und die Neu-Ruppiner Darstellungen der «Kaiserproclamation von Versailles»; dann folgen im Range die sog. guten und rührenden Handlungen, dann folgen u. s. w., u. s. w., bis man endlich anlangen würde bei den untergeordnetsten, z. B. bei den gemalten Broden und Cigarrenkisten auf Ladenschildern und dem todten Wildpret von *Jan Weenix*. Zu dieser Consequenz, so unabweisbar sie auch ist, wagt es natürlich Niemand zu treiben; aber doch fühlen die grossen Haufen der Halbgebildeten die Haut schaudern, wenn man umgekehrt einen *Weenix* in die Nähe eines *Raphael* zu bringen wagt und die Neu-Ruppiner Historienbilder zu den Laden- und Wirthshausschildern degradirt. Dass Alles auf die Behandlung des Stoffes ankommt, wollen im Uebrigen ganz helle Köpfe nicht zugestehen; ein bischen Werth möchten sie doch gar zu gerne dem Stoff an sich beimessen. Und einen gewissen Werth hat ja auch der Stoff an sich; die Gestalt eines Menschen ist höherer Schönheit fähig als die Gestalt eines Hasen, und insofern *Raphael* die höhere Schönheit bildet, ist er ein grösserer Künstler als *Jan Weenix*, der nur die Gestalt todter Thiere zur Vollkommenheit zu bringen weiss. Aber man abstrahire von der Behandlung; man setze statt *Raphael*'scher Schönheit dem *Jan Weenix* irgend eine conventionelle Nazarener Madonna oder ein Sensationsbild modernsten Schlages entgegen, so neigt sich die Waage sofort zu Gunsten des Thiermalers.

Ich meine einmal im *Schiller* den Gedanken gefunden zu haben, dass die schöne Vase der vollendetste Ausdruck der Kunst sei, ihr Gehalt sei ihre Form, ihre Form sei ihr Gehalt. Zwar muss ich doch hier beschämt bekennen, dass ich die Stelle nicht nachzuweisen vermag; aber der Gedanke enthält die Summe alles Dessen, was *Schiller* über Kunst gedacht hat. Dasselbe, was der Franzose «l'art pour l'art» nennt; dasselbe, was *Goethe* in unerschöpflichen Variationen verkündet hat, einem Propheten des alten Testamentes vergleichbar, der nicht müde wird zu rufen: «Gott ist Gott und kein anderer Gott neben ihm». Die Einheit und Untheilbarkeit des Kunstwerkes, einheitlich und untheilbar wie die Begriffe Stoff und Kraft, oder Welt und Gott, oder wie ich, vielleicht sehr trivial, hinzusetzen möchte, wie die Begriffe rechts und links. Man hebe einen Begriff auf und der andere zerfällt sofort in Nichts.

Hier geräth man auf die steinigen, beeisten Höhen der Speculation, auf denen des Für und Wider niemals ein Ende abzusehen ist; es ist wohl besser, bei der realen Gestalt selbst stehen zu bleiben und sich zu vergegenwärtigen, wie sich die bildende Kunst zu ihm stellte, nachdem dargethan ist, wie er sich zu ihr verhielt. Auf die Stoffe zu Gemälden und Sculpturen, welche direct seinen Werken entnommen sind, kann es wenig ankommen; in seinem hohen Sinne zu schaffen hat die classische Periode der modernen Kunst wohl versucht, aber nur sehr unzulänglich erreicht. Den Willen hatte sie wohl; aber das Vollbringen war schwach, die Technik fehlte, die leidige Technik fehlte namentlich den Malern. Der Pinsel der Renaissancemeister war ein Zauberstab, der scheinbar mühelos alle Feengärten Armida's in's Dasein rief; der Pinsel des *Cornelius* und seiner Schüler glich einem Grabscheit, mit welchem in schwerer Arbeit der harte Boden zu dürftiger Ernte bestellt wird. Ehre den Männern, die solche Arbeit redlich geleistet haben!

Auch das Geschlecht ihrer Nachkommen sei nicht verachtet, die um der Harmonie ihrer Werke willen, die Aufgabe weniger hoch stellten, aber sie auch dafür entsprechender lösten. Schönheit war auch ihr Wahlspruch. Mit Befremden jedoch und nicht selten mit tiefem Unwillen blicken wir auf Neueste, die in Verzweiflung aller Schönheit den Scheidebrief gegeben haben und nur am Stoff hangen, an der ganz barbarischen, photographischen Natürlichkeit der Dinge, der Dinge, nicht einmal etwa der gesunden, kraftstrotzenden, auf dem vollen Markte des Lebens, sondern der kümmerlichen, grauangestrichenen, wie sie sich in Altweiber-

spitälern, Waisenhäusern und verlogen-pietistischen Proletarierwohnungen finden mögen. Wie ist es möglich, dass in dem Volke *Schiller's* das Ideal so hat in Verachtung gerathen können?

Doch werfen wir, statt pessimistisch zu verzweifeln, vielmehr einen hoffenden Blick in die Zukunft. Die Wirkung grosser Männer kann vorübergehend unterbrochen werden. Aber hüten wir uns, wenn wir an der Sonne plötzlich einen schwarzen Fleck gewahr werden und diesen Fleck am Ende die ganze Sonne bedecken sehen, sofort zu fürchten, der Fenriswolf habe die Sonne verschlungen. Es war nur ein kleiner Trabant unserer eigenen dunkelen Erde, der sich zwischen uns in das ewige Licht drängte. Eine Stunde und es wird wieder hell!

Die Wirkung eines *Schiller* wird durch ein Jahrtausend und länger in directer Linie wie der Stammbaum eines erlauchten Geschlechtes zu verfolgen sein; verzagen wir nicht, wenn gegenwärtig andere Phänomene sie zu verdrängen scheinen. Eines aber ist vor Allem allen Künstlern noth, ob sie nun Maler, Bildhauer, Baumeister, Mimen, Musiker, Dichter seien, dass sie mit dem letzten Besten, dass sie mit Mark und Blut für Das einstehen, was in ihrer Seele lebt. Und so kann man auch Den nicht verdammen, dessen Wahrheitsgefühl sich mit der Schönheit nicht vereinigen will; er verdient ob des trostlosen Zwistes in seiner Seele herzliches Mitgefühl. Die Wahrheit aber und die Schönheit sehen lächelnd wie ein untrennbares Doppelgestirn herunter; sie wissen, dass menschliche Zweifel, dass menschliche Verzweiflung ihrer ewigen Einheit Nichts anhaben kann. Wenn je eine Seele auf den rauhesten, qualvollsten Pfaden zu der Einsicht in diese göttliche Einheit sich emporrang, so war es die Seele *Schiller's* und sein Wort hat das Gewicht eines Blutzeugnisses. Zieren wir sein Haupt nicht nur mit der Aureole; öffnen wir unser Herz der Gewalt seines Beispiels. Beten wir zu allen Göttern, uns mit einem Hauch seines Ideales zu segnen!

A. Fitger.

BILDERSCHAU.

Jacques Louis *David*, der Veteran der neueren französischen Malerei, soll einmal mit dem Gedanken, sogar mit dem offen ausgesprochenen Wunsche umgegangen sein, die alten Kunstwerke, an denen seine Zeit entweder den berühmten Namen oder vielleicht die wirkliche Grösse anerkannte, schonungslos zu vernichten. Man müsse der Natur wieder nahe treten und nicht lediglich aus Dem schöpfen wollen, was andere Leute zu anderen Zeiten mit anderer Auffassung gemacht hätten. Der Einfluss von künstlerischen Werken, die nicht nur ihrer Zeit als etwas Bedeutsames galten, sondern von der Nachwelt noch um eine oder mehrere Stufen höher gehoben worden seien, könne unmöglich für eine neu sich Bahn brechende Anschauung von Nutzen sein, sagte er. Er sei vielmehr geradezu schädlich, weil gar viele aufstrebende Künstler sich vom Banne dieser Werke loszumachen nicht im Stande seien, sondern immer und immer wieder auf sie zurückgriffen und so der wahren Naturanschauung direct in's Gesicht schlügen. Er hatte dabei hauptsächlich die grossen Meister der Renaissance und ihre Nachfolger im Auge. Die Antike dagegen verabscheute er keineswegs, weil sie ihm betreffs Naturwahrheit höher stand, als die Leistungen späterer Epochen; vielleicht stand ihr auch der politische Geist *David's* näher; er war bekanntermassen nicht blos Republikaner, sondern gehörte der ultra-radicalen Partei an, ein Umstand, der ihn auch für die Verurtheilung Louis XVI. im Nationalconvente stimmen liess.

Die Anschauung hatte etwas Unbarmherziges, aber auch ein Stück richtiger Empfindung an sich; denn dass das einseitige Bewundern des Vorhandenen in der Kunst nicht zum Ziele führe, das wird ausser den theoretischen Kunst-Propheten wohl kaum Jemand bestreiten. Indessen je näher und je intimer die Bekanntschaft mit der Natur wird, desto grösser wird ohne Zweifel beim richtig beanlagten Menschen die Achtung vor der Art und Weise, wie vergangene, durch gewaltige Aeusserungen ausgezeichnete Generationen ihrerseits den Problemen der Kunst entgegentraten, die sie ebenso gut in der Anlehnung an die Natur zu lösen versuchten, als irgend eine spätere Zeit, in der so Viele das Pulver noch einmal erfinden zu müssen glaubten. Gar so Mancher



Sehnsucht.



schrie und schreit glückselig in die Welt hinaus Ich hab's, ich hab's», und bei näherem Beschauen stellt es sich dann einfach heraus, dass Ben Akiba Recht hat. Von den vielen späteren Pulver-Erfindern, die durch sich selbst, nicht durch Andere, von sich reden machten, darf wohl gesagt werden, dass ihre Entdeckungen mit dem wirklich rauchfreien Explosivstoffe in gar keiner Beziehung stehen, dass sie vielmehr selbst immer für das nöthige Quantum Dunst sorgten oder dies zur Stunde noch thun, indem sie der Welt stets nur von der hohen Bedeutung der eigenen Person zu erzählen wissen. Bekanntermaassen glaubten auch die Künstler des Mittelalters an ihre Mission und erfüllten sie mit einem Maasse von Hingebung, die jedem Unbefangenen imponiren muss. Auch sie strebten der Wahrheit zu; in manchen Dingen standen sie ihr vielleicht sogar viel näher als spätere, selbst als jüngstvergangene Zeiten. Und wer nur selbst gesunden Sinnes und unverblendeter Weise die Natur betrachtet, der wird auch immer an den Werken vergangener Zeiten jenen Zug herauszulesen verstehen, der sie neben der technisch geschickten Behandlung zu wahren Kunstäusserungen im besten Sinne des Wortes macht. Wo aber die Anschauung auf einem bestimmten System, auf scholastischen Grundsätzen beruht, wo sie etwas Herausgetüfteltes, nichts Empfundenes ist, da schreitet gewiss die Unduldsamkeit als erste und am ungeberdigsten sich zeigende Figur hinter jenem Wesen her, das die sogenannte «Freie Kunst» vorstellt. Gerade diese pflegt in den meisten Fällen am unfreiesten zu sein, denn wo die schablonenartige Anschauung Fuss fasst, und träte sie in Tausenden von kilometergrossen Leinwanden auf, da fehlt ihr der innere Halt und sie sinkt zum Werth der Eintagsfliege herab, sie wird zur Episode, nicht aber zur gestaltenden Göttin. Was für Wandlungen liessen sich nicht in dieser Hinsicht während der letzten Jahre wahrnehmen, wie oft musste nicht ein tönender Name die Schwäche Jener bemänteln helfen, die von einem wirklich originell und selbstständig empfindenden und sehenden Künstler angesteckt — wir wollen absichtlich nicht «inspirirt» sagen — nun auf einmal dahinter kamen, dass er zwar einen Schein vom Wahren habe, dass man aber dennoch weiter gehen könne. Welcher Spuk von Benennungen: Naturalisten, Realisten, Impressionisten, Pleinairisten, Luministen! Ja, *Courbet* hatte Recht, als er einem Frager darüber, was denn im grossen Widerstreit der wahren und unwahren Talente das Richtige sei, zur Antwort gab: «Quant à moi, je préfère la peinture!» Das war das ehrliche Bekenntniss eines Menschen, der seine eigenen Bahnen in voller Ueberzeugung wandelte, und der eben nur die Kunst, nicht aber einen Haufen von nichtssagenden Dingen, die in ihrem Kometenschweif mitziehen, gelten liess.



H. Zügel. Thierstudie.

Mit Stentorstimme wird heute von so Vielen verkündet, dass die Kunst sich jetzt nur noch mit der Wirklichkeit befasse und dass das gegenwärtige Dasein den Mittelpunkt aller die Wahrheitstreue in erster Linie anstrebenden Leistungen zu bilden habe. Gut, nur vorwärts! Wenn man die Natur in all' ihren Phasen macht wie sie wirklich ist und auch jene Contraste immer mit in Betracht zieht, welche nivellirend wirken, dann tritt das Hässliche nicht einseitig zu Tage, sondern es stellt sich naturgemäss seinem Antipoden gegenüber auf und Geschmacksache des Einzelnen ist es dann, sich mehr nach dieser, mehr nach der anderen Seite zu halten. Aber wozu denn auch dieses Predigen von der Erkenntniss der Wahrheit, die einzig und allein unseren Tagen vorbehalten geblieben, wesshalb es denn auch angezeigt sei, unsere Zeit eine wirklich begnadete zu nennen! Es muss einem ja doch unwillkürlich das *Heine*'sche Gedicht einfallen:

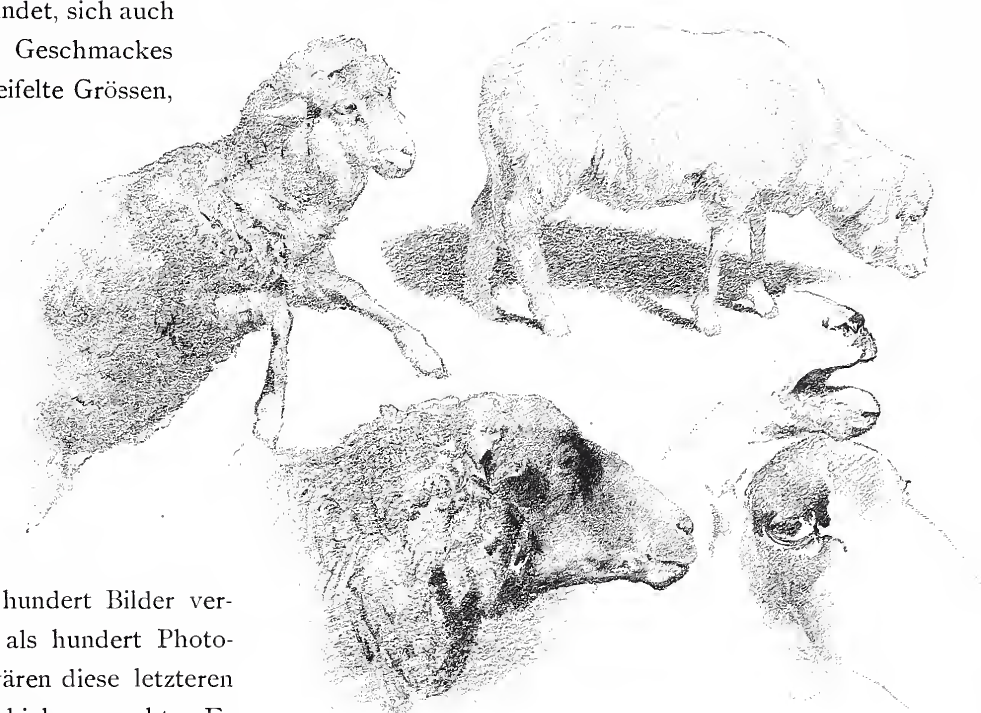
> Nicht galante Paladins
> Fechten hier, nicht Damendiener —
> Dieses Kampfes Ritter sind
> Kapuziner und Rabbiner!

H. Zügel. Thierstudie.

Lasse man doch um Gotteswillen Jeden nach seiner Façon selig werden. Ein Fünkchen Wahrheit, vielleicht auch ein Funken liegt in jeder überzeugten künstlerischen Aeusserung und wenn es nun eben so ganz begnadete Berather-Naturen gibt, bei denen die Wahrheit nimmer funkenweise leuchtet, sondern gleich wie ein Bergfeuer um Johanni, so sind sie ja darum zu beneiden, aber es bleibe ihr persönliches Eigenthum, denn jene Neugläubigen, die nicht aus eigenster Anschauung den Dingen gegenüberstehen, wie sie sind, sondern die Bekanntschaft damit mehr vom Hörensagen her datiren, sie gehören mit zum Heere der Ritter von der traurigen Gestalt. Schaffe man ein Normal-Auge, ein Normal-Gehirn, ein Normal-Talent, dann realisirt sich vielleicht Vieles, was die Apostel einer absolut «noch nie dagewesenen Anschauung der Dinge» anstreben. Was heisst denn das vielgepriesene Wort «Wahrheit in der Kunst»? Würde von einem modernen *Michel Angelo* vielleicht verlangt, dass er statt seines gewaltigen, einer Elementarkraft vergleichbaren Moses in San Pietro da Vincoli einen Synagogenvorsteher als monumentale Figur dahineinsetzte? In Italien kann man auf den modernen Kirchhöfen allerlei solche Dinge sehen, z. B. einen Dandy, in Marmor ausgehauen, mit Anzug von tadellosestem Schnitte, in Glaçehandschuhen, den Spazierstock quer vor den Körper haltend. Dass die modernen Italiener in ihrer Plastik dergleichen Zeug machen, mögen ihnen vielleicht die Todten verzeihen; sie müssten dann aber sehr versöhnlich gestimmt sein diesen Bestrebungen gegenüber, die offenbar auch nach «Wahrheit» trachten.

Möge diese für das gesprochene und geschriebene Wort gelten, mögen da Extracte von phonographischen Aufzeichnungen zusammengestellt und als Romane oder Dramen im wahren unverfälschten Wortlaute geboten werden, in der bildenden Kunst gibt es Dinge, die sich ganz einfach eben nicht reproduciren lassen. Es solle nur Einer versuchen und Sonnenschein malen wollen, wie er in der Natur wirkt! Das ganze künstlerische Schaffen besteht ja, wenigstens soweit es zunächst die bildende Kunst betrifft, in einem Uebersetzen der Empfindungen, die man vor der Natur hat. Dazu zwingt allein schon die Eigenart des Stoffes, des materiellen Theiles einer jeden Schöpfung. Wohl gehen da die Wege weit auseinander, aber sicher ist, dass Das, was wirklich gut und der Natur nahekommend ist, immer wieder den gleichen Geist und Ausdruck zeigt, den die Meisterwerke anderer Zeiten an sich tragen. Die Eigenartigkeit hat dabei vollen Spielraum und sie allein ist es, die der Sache charakteristische Färbung zu geben vermag. Eine unpersönliche Kunst, aus der uns die Natur in ihrer ganzen Grösse entgegenträte, mag wohl als Ideal den Besten vorgeschwebt haben, denn es ist gewiss, dass der Mehrzahl der Menschen, vielleicht allen, die Erscheinungswelt erst klar wird, wenn sie dieselbe in einem bestimmten Rahmen abgegrenzt erschauen, und dass erst durch die Empfindung, welche wahrhaft grosse, geistvolle Kunst wachruft, die Anschauung gegenüber der Natur bestimmte Form gewinnt. So ideal nun auch die völlige Loslösung des persönlichen Einflusses auf die Entstehung eines Kunswerkes sein könnte, möglich wird sie so lange nicht sein, als individuelles Empfinden jene Schattirungen des Empfangens und Wiedergebens beseelt, welche man als «künstlerische Eigenart» bezeichnet. Ich erinnere mich des wohlthuenden Eindruckes, den ein paar niederländische Bilder auf mich machten, nachdem ich in einer der grössten Gallerien Italiens stundenlang lauter Meisterwerke der Cinquecentisten und Quattrocentisten gesehen hatte. Und so wird es wahrscheinlich einem Jeden gehen, der ausser dem Respect, den er

grossen Dingen gegenüber empfindet, sich auch noch ein Quentchen eigenen Geschmackes reservirt hat. Es gibt unbezweifelte Grössen, die, unbeschadet dieser ihrer Eigenschaft, doch manchmal ein wenig monoton wirken, wenn sie immer und immer wieder in den Vordergrund gerückt werden. Ihnen stets mit unterthänigster Hochachtung zu begegnen, ist Sache einseitiger Schwärmer oder bedientenhafter Seelen. Erfrischend wirkt doch einzig und allein der Wechsel. Desswegen mag man viel leichter hundert Bilder verschiedener Meister anschauen, als hundert Photographien nach der Natur, und wären diese letzteren mit dem denkbar grössten Geschick gemacht. Es fehlt darin die Handschrift, das Persönliche. Eine tadellos aufgestellte und ausgerichtete Regimentsfront ist gewiss für den Fachmann ein Entzücken; wie viel künstlerische Anregung mehr bietet aber diese selbe Truppe, wenn sie aufgelöst im Terrain manöverirt und da jeden Augenblick wechselnde Bilder gibt. Und so wird's denn auch einstweilen mit den künstlerischen Aeusserungen bleiben, die um so interessanter sind, als sie eines jeden Schaffenden Eigenart zeigen, frei von Theorie jeglicher Art, komme diese nun paragraphenweise den Lernenden entgegen, oder presse der Lehrer seine heranzubildenden Zukunftskünstler dadurch in eine bestimmte Form, dass er Alles, was nicht von ihm herrührt, als dummes, werthloses Zeug bezeichnet. Man wendet im gewöhnlichen Sprachgebrauche dafür das bezeichnende Wort «Grössenwahn» an, mit welchem Individuen, ganze Familien, ja halbe und ganze Völkerschaften zuweilen behaftet sind. Einem Künstler zu folgen in seinem Wollen, ist immer viel dankbarer und erschliesst ganz andere Gesichtspunkte, als wenn man sich auf den hohen Kothurn stellt und sagt: «So hätte er es machen sollen».



H. Zügel. Schafstudie.

Ludwig Passini, um auf der Sache Kern zu kommen, ebenso wie *Gabriel Max* und die übrigen Künstler, von denen hier einzelne Werke wiedergegeben sind, sie sprechen alle ihre eigene Sprache; es ist vorderhand kein Volapük der Kunst. Seien wir froh darum und begrüssen wir einen Jeden, der unbeirrt seine eigenen Wege geht.

Was ist nicht die kleine dunkelhaarige Marietta, die in einem Arm ihre Poppa, mit der anderen Hand den niedrigen Stuhl mit zerrissenem Strohgeflecht daherschleppt, ein reizendes Figürchen. Die Anmuth, jenes Wesen, das dem romanischen Süden so durchweg innewohnt, wenigstens soweit es die äussere Erscheinung des Menschen betrifft, sie liegt voll und ganz verkörpert in dem anspruchslosen Figürchen, das *Passini* mit ebenso grosser Liebenswürdigkeit als Wahrheit dem Leben abgelauscht hat. Der Stuhl und die Puppe — das sind ja zwei Dinge, aus denen sich stundenlange Unterhaltung schöpfen lässt; einmal setzt man sie in den Schatten, einmal in's helle Sonnenlicht und wenn auch dem geliebten Wesen ein Arm fehlt oder ihm die Nasenspitze weggeschlagen ist, cosa fà — der kindlichen Phantasie thut das keinen Eintrag und die Liebenswürdigkeiten, die da fallen, während die verrenkten Glieder zurecht gedrückt werden, sie sind vielleicht nicht stark verschieden von denen, die einst, Jahre später, über die Lippen kommen, wenn das zerbrochene Kinderspielzeug längst vergessen, in einem dunklen Winkel der verrussten Küche unter allem möglichen und unmöglichen Scherbenwerk ruht und die Marietta,



H. Zügel. Thierstudie.



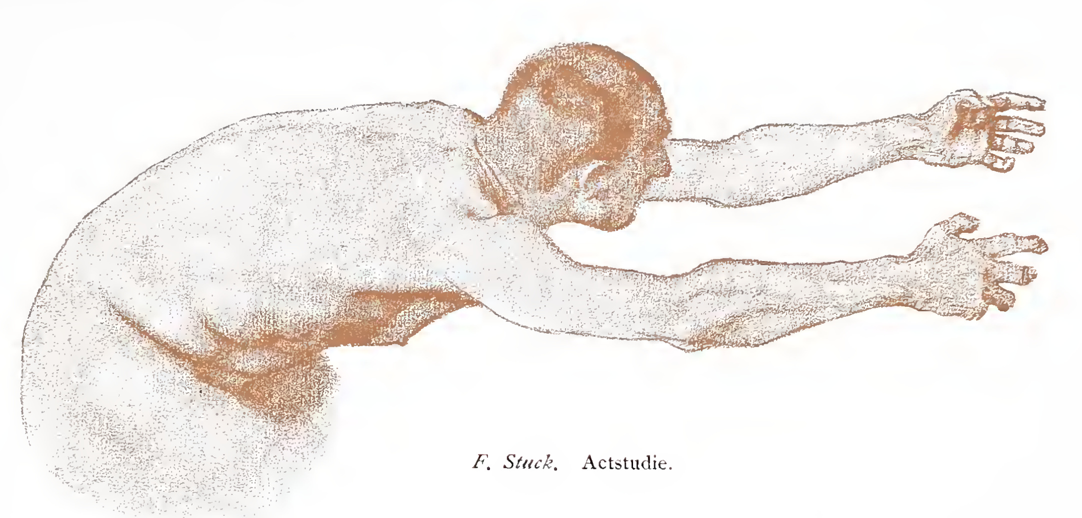
Im Atelier.



eine schön aufgeblühte Figur, unter der Thüre steht, die blühende Granate im Haar, ein seiden Fürtuch umgeschlagen, wartend, ob nicht bald um die Ecke des Canals eine Gondel sichtbar werde und er, der Francesco, der so schön singt:

Sott' il ponte, sott' il ponte di Rialto
Fermeremo, fermeremo la barchetta!

Uebrigens — wozu Zukunftsträume und dazu noch solche! Es genügt, dass das Kind ein Kind sei und dass *Passini* aus ihm nichts Anderes gemacht hat, als das was es in der Natur ist, eine südliche Blume.



F. Stuck. Actstudie.

Anders *Gabriel Max*, dessen weicher schöner Studienkopf, vielleicht eine büssende Magdalena, getragen ist von einer ausserordentlich feinen Empfindung. Was soll man Anderes darüber sagen als: Er ist schön und geistvoll und trägt jenen weichen sympathischen Zug an sich, den der Künstler so vielen seiner Frauengestalten einzuhauchen verstand. Und dass dieser selbe, mit ausgeprägtem Schönheitssinne arbeitende Maler zur rechten Zeit auch einmal die spitze Waffe der Satire in geistreichster Weise zu handhaben wisse und damit bewies, dass er nichts weniger als einseitig gewissen malerischen Empfindungen Raum gebe, das zeigte sein vortreffliches Affenbild auf der 1889er Jahresausstellung zu München, das in der neuen Pinakothek daselbst den ihm gebührenden Ehrenplatz bekommen hat.

«Biwak» betitelt sich das Bild von *Wilhelm Velten* (München), dessen Reproduction in der Grösse vom Originale nicht stark abweichen dürfte. *Velten* hat neben der eigentlichen Bildwirkung, die er durch das ungemein feine Zusammenstimmen von Figuren und Landschaft erreichte, vor Allem hier Eines ganz vortrefflich gelöst: Die Bewegung, die im Ganzen liegt. Der Moment des Anziehens ist mit einer Schärfe beobachtet, zumal in den beiden vorderen Pferden des Viergespannes, das den segeltuchüberspannten Lagerwagen auf dem weichen Rasenboden der Waldlisière weiter bewegt, die des Künstlers feine Art so recht charakterisirt. Das Niedersinken des Stangengaules in die Knie, um beim Emporschnellen mit plötzlichem Rucke die Last in Bewegung zu versetzen, hat etwas durchaus Wahres, der Natur Abgelauschtes. Dabei liegt Luft, Sonne über dem Ganzen, es geht ein Zug von frisch kräftigem Frühlingswehen durch die farbige Erscheinung; sie ist frei von jeglich manierirter Schwäche, es ist kurzum eben ein gutes Bild, voilà tout!

In's Atelier des kunstgeübten Fraters, dessen Schutzpatron wahrscheinlich der heilige Lukas ist, führt das Bild von *Eduard Grützner*. Ja, malen und malen, das ist manchmal sehr zweierlei; davon kann man sich gar oft überzeugen, wenn man z. B. mit Schrecken und Erstaunen wahrnimmt, dass in — nun in Dings-Da (wo bisher die alten gothischen Figuren der Pfarrkirche, waren sie gleich keine Meisterwerke von Holzsculptur, zu den Altären und zu der ganzen Umgebung famos stimmten), auf einmal so ein Unglücksvogel daher kommt und dem Pfarrherrn oder hochwürdigen Abte einen Floh in's Ohr setzt; dieser Floh heisst «Renovirung, Restaurirung». Das alte Gold ist dunkel, tief im Ton geworden, die Farben der Fassung leuchten auch nicht gerade wie am ersten Tage, kurzum, es hat über dem Ganzen jene wunderbarste aller Malerinnen ihre zusammenstimmende Hand walten lassen, unter der jeder Contrast sich mildert, die Zeit! Da kommen nun auf einmal die Weisen und Zunftgelehrten und sagen: Das war ursprünglich nicht so, Patina sei eigentlich weiter nichts als Schmutz, denn es sei Alles einmal neu und frisch angestrichen gewesen! Dann wird so lange geredet, bis schliesslich die volle Ueberzeugung Platz greift, dass der Schmutz etwas ganz Ungehöriges sei, man müsse waschen und fegen! Da werden ehrwürdige Broncefiguren mit Säuren behandelt, dass sie aussehen wie's graue Elend, den Madonnen und Christuskindern

werden schöne neue Gesichter gemalt, mit hübschen rothen Backen, blitzblau und rosaroth leuchten die Gewänder, und was der Fassmaler am Ende noch verschonte, das kommt dann zu guterletzt in die Hände des Hofvergolders und der setzt dem Ganzen die Krone auf. Ist dann Alles wieder an Ort und Stelle, so steht wohl der vollbringende Künstler mit dem Pfarrherrn, beide mit seitwärts geneigtem Kopfe da und beschauen



F. Stuck. Actstudie.

das Werk! Ach, es ist doch etwas Schönes um die künstlerische Genugthuung, die in solchen Augenblicken gewiss die Seele mit Stolz erfüllt! Dem Frater Lucas hier ist offenbar auch gerade irgend ein Strich trefflich gelungen. «Soll ich, soll ich nicht — nein, es ist famos, es ist gut so, wer weiss, wann mir das wieder gelingt». Ist es Absicht des Künstlers oder Zufall, der Bambino sieht gerade aus, als wollte seine Geberde sagen: «Jetzt lass' es genug sein des grausamen Spiels»! Doch, die Heiligen ertragen jede Geschmacklosigkeit, die an ihnen begangen wird; darin sind sie duldsam, und es hat gewiss noch keine derartige Figur die hölzerne Hand erhoben zur Abwehr. Nöthig wär's manchmal, aber leider ist die Zeit der Wunder vorbei, sonst bekäme gewiss zuweilen dieser oder jener Restaurateur einen Klaps aus himmlischen Sphären. Schaden würde es nicht, denn zuweilen könnte man wirklich glauben, Kirchenbaumeister, Regierungsarchitecten, Kunstberather und Experten stammten ganz direct von Ureltern ab, die ihren ersten Unterricht über den Werth des Conservirens von Kunstdenkmälern bei den Vandalen bekommen hätten. Ja, der heilige Lucas hätte gewiss manchmal eine Freude, wenn er sähe, was manche seiner Jünger für Kunstkenner, für Kunst-Maler sind.

Ein vortreffliches Stück in seiner Art ist das Schafbild von *Heinrich Zügel* (München). Jugend und gesetztes Alter haben sich da in schöner Harmonie zusammengefunden und der Künstler hat den Stoff zu behandeln verstanden, als ob es sich um Charaktere handelte. Und schliesslich, warum soll es nicht auch ausgesprochene Schafs-Charaktere geben, ebenso wie z. B. Hunde-Charaktere? Den letzteren kommt allerdings die Verschiedenheit der Racen noch wesentlich zu Hilfe, von den Vierfüsslern angefangen, bis zu jenen, die nur mehr auf zwei Füssen gehen.

Was *Zügel* für ein feiner Beobachter ist, das hat er an mehr als einem trefflichen Werke bewiesen. Es ist desshalb wohl um so interessanter, dass neben der Reproduction eines Bildes von ihm auch eine ganze Reihe von Skizzen und Studien hier wiedergegeben sind, die eine deutliche Illustration zu der mannigfachen Art der Beobachtung bilden, welche der Thiermaler manchmal mehr cultiviren muss als der Menschenmaler. Einem Modell kann man sagen: «so bleibst Du stehen», — beim Thier beruht das Erkennen der Form auf viel schwierigerem Beobachten. Oft ist's ein Moment, der eine Bewegung zeigt. Erwischt ihn der Maler nicht, so kann er weiss Gott wie lange warten, bis der gleiche Moment, die gleiche Bewegung wiederkehrt. Da helfen alle Augenblicksapparate der Welt nichts, wenn's nicht in des Künstlers Auge liegt. Und ein paar Linien charakteristisch nach der Natur gezeichnet, sind immer hundertmal mehr werth als die Photographie; denn der Studirende befasst sich dabei voll und ganz mit seiner Aufgabe, der Photographirende dagegen mehr mit dem richtigen Functioniren seines

Apparates. Drum, wer sich auf den Momentverschluss verlässt, dem bleiben sehr viele Momente verschlossen. Aus dem Strich des Künstlers offenbart sich die Schärfe seiner Anschauung; dann mag er daneben getrost Trockenplatten, Hydrochinon und Eikonogen anwenden. Aber damit allein malt man keine Bilder. Viele glauben es freilich nicht, desshalb sieht auch manches Bild im Tone so abwechselungslos aus wie eine Photographie. *Zügel* gehört nicht zu ihnen; seine Arbeiten athmen Naturfrische und Unmittelbarkeit der Anschauung, vor Allem aber persönliche künstlerische Ueberzeugung, und das ist's, was für alle Zeiten den Künstler ausmacht, so lange es überhaupt eine Kunst geben wird.

Im Anschlusse daran sei ein Wort über die beiden fleischig gezeichneten Actstudien von *Franz Stuck* gesagt, die den reich begabten Künstler nach einer Seite hin charakterisiren. *Stuck* ist eine von jenen Naturen, die man als «strotzende» bezeichnen kann. Vor Allem ist ihm das Geschenk der Erfindungsgabe in hohem Maasse eigen, das beweist die unerschöpfliche Fülle seiner Einfälle in decorativen Dingen. Das und dazu eine strenge Schule des Studiums, wie sie den Franzosen eigen ist, müssten aus ihm eine ganz hervorragende Figur machen.

Zum Schlusse noch ein Wort über den «sterbenden Molière» von *H. E. Allouard* in Paris, der seine Würdigung in dem nachstehenden Aufsatze von Professor *Hans Semper:* «Die französische Plastik auf der Pariser Weltausstellung 1889» findet. Dass es gerade Molière sei, der sterbend das Haupt in die Kissen lehnt, das thut nichts zur Sache. Der geisselnde Dichter des «Bourgeois Gentilhomme», der «Femmes savantes», des «Malade imaginaire», der vielleicht erstaunt horchen würde, wenn die moderne Losung «Wahrheit» an sein Ohr schlüge, er verräth sich allenfalls durch die geistvollen Züge, durch das Gewand seiner Zeit. Indessen ist das Menschliche des Momentes so vortrefflich charakterisirt, wie es nur ein Künstler von Bedeutung wiederzugeben vermag; die hinabgesunkene Linke, die auf das Knie gestützte, zusammenknickende Rechte, die herabfallenden Wimpern des Auges — Alles verkündet das Nahen des Momentes, wo das ewige Schweigen eintritt und die mächtigen Faltenmassen des Gewandes einen stillen Mann decken.

H. E. von Berlepsch.

DIE FRANZÖSISCHE PLASTIK AUF DER PARISER WELTAUSSTELLUNG 1889.

Noch hallt mir der letzte «historische» Kanonenschuss in den Ohren, der von dem schlanken, wie eine Himmelsleiter sich emporflechtenden, in ein Meer von rother Gluth getauchten Eiffelthurm über den unendlichen Festplatz hin erdröhnte, zwischen dessen, von elektrischen und bengalischen Lichtern und hunderttausenden rothen Lampions märchenhaft beleuchteten Pavillons, Fontänen, Teichen und Parkanlagen sich eine halbe Million festlich gestimmter Menschen mit Mühe bewegte. Ein allgemeiner Ausruf des Bedauerns entrang sich der aus allen Schichten der Bevölkerung, aus allen Stämmen Frankreichs, aus allen Nationen der Welt zusammengesetzten Menge, welche hier, in friedlicher Schlussfeier vereinigt, gehobener Stimmung zum letzten Mal ein verklärtes Bild dieser phantastisch-idealen, nun bald der Zerstörung geweihten Welt zum dauernden Gedächtniss in sich aufzunehmen bestrebt war.

Als der verhängnissvolle Kanonenschuss uns zum Abschied mahnte und in den drängenden Menschenmassen bestimmte Strömungen nach den Ausgängen hin immer mächtiger wurden, die auch den Widerstrebenden mit fortzureissen drohten, flüchtete ich mich an den Rand der stattlichen Fontäne von *Saint-Vidal* unter dem Eiffelthurm, um von hier aus noch einen letzten Blick auf die schöne weite Perspective einerseits nach dem Trocadero, andererseits nach dem Hauptfestplatz auf dem Marsfeld, zwischen den beiden mächtigen Pavillons der schönen und der freien Künste und dem abschliessenden Kuppelbau der Maschinenhalle zu werfen. In der That, eine so unendliche chaotische Menge von (ganze Quartiere mit ihren Strassen bildenden) Pavillons und Palais auf den weitläufigen Ausstellungsplätzen der Esplanade des Invalides, des Quai d'Orsay, des Trocadero und Champ de Mars auch aus der Erde gewachsen waren und wie ein riesiger Weltbazar die Waaren und Kunstwerke aller Himmelszonen, besonders auch der verschiedensten orientalischen Länder, zur Schau und zum Kaufe in sich aufgenommen hatten, — so herrschte doch der Hauptplatz vom Trocadero

durch den Eiffelthurm hindurch bis zur Maschinenhalle als grossartiger Mittelpunkt, zu welchem alle übrigen, wenn auch zum Theil entfernten Ausstellungsplätze und Streifen nur als Anhängsel und Ausläufer in Beziehung standen.

Ohne hier auf eine Schilderung des architectonischen Charakters und Arrangements einzutreten, wodurch der Hauptplatz als solcher hervorgehoben wurde (was ich vielleicht ein anderes Mal nachholen kann), sei hier nur darauf hingewiesen, dass die zahlreichen plastischen Werke, welche zur Ausstellung gelangten, vortrefflich verwendet wurden, um die stattliche Wirkung des Hauptausstellungsplatzes zu erhöhen.

Hiezu trugen in erster Linie eine Reihe von mächtigen decorativen Figuren und Gruppen bei, welche zum Theil eigens für die Ausschmückung des Ausstellungsplatzes von den besten Künstlern geschaffen waren und trotz ihrer ephemeren Bestimmung und ihrer improvisirten Herstellung doch sehr beachtenswerthe Leistungen darstellten.

Während in den geräumigen Portiken der bogenförmig sich ausbreitenden Flügel des Trocadero, sowie zu beiden Seiten der breiten Avenue, welche von dessen runden Mittelbau, inmitten der Beete und Büsche der Gartenbauausstellung, zum Pont d'Iéna hinabführte, decorative Statuen und Gruppen aus Bronce, Thon und Gyps eine mehr blos ausfüllende und belebende Rolle spielten und demgemäss auch vorwiegend nur aus Werken der plastischen Industrie und Reproduction bestanden, so trugen dagegen die zwei mächtigen, kühn sich aufbauenden Fontänen unter dem Eiffelthurm und vor der Centralhalle durch ihre Stellung in der Hauptaxe des grossen Ausstellungsplatzes auf dem Marsfeld ganz wesentlich zu der mächtigen Gesammtwirkung desselben bei. Ihren Abschluss und ihre Ergänzung fand diese statuarische Entfaltung einerseits in den Statuen und Gruppen, welche den Weiher vor der Centralhalle, sowie deren Hauptportal selbst flankirten, andererseits in den endlosen Reihen von plastischen Werken, welche die Portiken der Seitenbauten, d. h. der Paläste der schönen und der freien Künste, dicht gedrängt bevölkerten. Besonders reichlich war der äussere Statuenschmuck des Flügels der schönen Künste, welch' Letzterer auf allen drei freien Seiten davon umsäumt erschien und ausserdem in der Durchgangsgalerie Rapp die Elite der Marmorwerke der Gegenwart, sowie in dem Centralkuppelsaal die Auslese französischer Marmorsculpturen eines ganzen Jahrhunderts, von 1789 bis heute, in sich vereinigte. Die Broncen waren ganz passend am äussersten Saum der Portiken aufgestellt, um den Unbilden der Witterung, durch die sie nur gewinnen können, möglichst ausgesetzt zu sein. Endlich hatte die Ueberfülle an plastischen Werken es gestattet, auch noch die Säle der Gemäldeausstellung mit solchen auszuschmücken; dazu hatte man hauptsächlich kleinere und zartere Schöpfungen ausgesucht, welche eine intimere Isolirung verlangen, um zur Geltung zu kommen.

Nachdem ich in kurzen Zügen die Principien angedeutet habe, welche bei der Aufstellung der plastischen Werke massgebend waren und durch deren Befolgung diese in der That zu einer ungewöhnlichen Geltung und Wirkung gelangten und zugleich zur Erhöhung des grossartigen Gesammtbildes beitrugen, werde ich zunächst den wichtigsten Werken decorativer Plastik, welche mir aufgefallen sind, einige Worte widmen, um dann, unbekümmert um den Aufstellungsort, die hervorragenden neueren Leistungen der Franzosen auf den übrigen Gebieten der figuralen Plastik zu besprechen. Auf eine Betrachtung der zahlreichen Meisterwerke der Plastik, die seit dem vergangenen Jahrhundert bis heute entstanden sind und aus allen Museen Frankreichs zusammengetragen wurden, müssen wir dagegen Verzicht leisten, da sie uns zu einer förmlichen Geschichte französischer Plastik im Zeitraume von 100 Jahren führen würde, wofür hier der Platz nicht ist.

Ebenso müssen wir diesmal auf eine eingehendere Besprechung der ausgestellten plastischen Werke der übrigen Nationen verzichten, so interessante Vergleichungspunkte sich daraus auch ergeben würden.

In Bezug auf die decorative Plastik der Franzosen bei der Ausstellung muss zunächst noch im Allgemeinen vorausgeschickt werden, dass ihre Werke in stilistischer Hinsicht sich durchwegs wesentlich von den übrigen, mehr selbstständig und nicht als Glieder eines grösseren Ganzen oder als Symbole eines abstrakten Gedankens gedachten Schöpfungen unterscheiden — und zwar mit vollem Recht. Decorative Figuren und Gruppen, zu denen auch die Allegorien jeglicher Art — ausgenommen nur die Personificationen poetischer Empfindungen — gehören, dürfen ihrem Zwecke gemäss kein allzu individuelles Gepräge tragen, kein Bild eines persönlichen, menschlichen Wesens sein; bei einer solchen realistischen



Heinrich Zügel pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Schafe.



Behandlungsweise würden sie Unglauben an ihre angebliche Bedeutung und Function, das Gefühl des Widersinns erwecken, der darin besteht, dass wirkliche, menschliche Lebewesen sich den kühnen Linien und den strengen Gesetzen architectonischer Gruppirung und Symmetrie unterordnen, sowie allgemeine Gedanken verkörpern sollen.

Um so mehr muss also die decorative Sculptur bedacht sein, das individuelle Leben, das sie nicht darstellen darf noch kann, durch andere künstlerische Vorzüge und Reize zu ersetzen. Und diese bestehen gerade in der entschiedenen und klaren Befolgung jener obersten Gesetze, welche ihre Bestimmung ihr auferlegt, und welche architectonischer Natur sind. Also kühner Aufbau, Symmetrie oder doch Gleichgewicht der Massen und Theile, klare Gliederung, schwungvolle, schöne Linien; kurz zu einer einheitlichen Gesammtwirkung sich vereinigender Rhythmus der Massen und der Linien, welche in ihrem Feuer die Gesetze der lebenden Natur überschreiten dürfen, aber doch in der menschlichen Körperform ein zwar frei — jedoch nicht allzu willkürlich — zu verwendendes Material besitzen. Die menschlichen Formen dürfen üppiger, energischer oder auch schlanker, kühner und leidenschaftlicher bewegt erscheinen, als durchschnittlich in der Natur, nur müssen sie vor Allem einem Linienrhythmus untergeordnet sein, der in der Natur selten in dieser Reinheit und Energie und vor Allem nie in diesem idealen Zusammenwirken ganzer Gruppen erscheint.

Dementsprechend müssen zwar auch die Köpfe der decorativen Sculptur nicht bloss typische Schönheit, sondern auch Ausdruck und Leben zeigen, aber es darf kein individuelles Leben sein, da dieses stets eine zu gemischte Reihe von Eigenschaften und Empfindungen ausspricht. Das eigentliche Leben, was darin hervortreten soll, ist der vom künstlerischen Empfinden erwärmte künstlerische Gedanke.

Diese Gesetze decorativer Plastik finden wir nun an den französischen Werken dieser Gattung auf der Ausstellung durchwegs auf's glücklichste befolgt. Fast überall sehen wir das menschliche Modell in den feurigen Fluss und Schwung des decorativen Stiles verarbeitet, fast nirgends bemerkten wir eine modellhafte Eckigkeit oder Schwere den Rhythmus des Ganzen durchbrechen, wie diess z. B. an den Sockelfiguren des Maximiliandenkmals von *Zumbusch* in München so unangenehm berührt. Auch ist es nur zu billigen, dass die französischen Plastiker sich den schwungvollsten Vorbildern decorativen Stiles unbefangen anschlossen, sei es *Michel Angelo* und *Gianbologna*, sei es ihren nationalen Meistern *Jean Goujon* und *Germain Pilon*, sei es endlich auch, jedoch mit Maass, den Bildhauern des 18. Jahrhunderts. Diese Eindrücke wussten sie jedoch frei mit gewissen Studien nach der griechischen Antike — besonders im flatternden Gewandwurf und der Art, wie sich derselbe um den Körper legt —, sowie mit Studien nach dem Modell und endlich mit ihrem eigenen, schwungvollen Empfinden zu verschmelzen.

Die Fontäne unter dem Eiffelthurm von *Saint-Vidal* liess in den fünf, auf dem hohen Sockel über dem weiten kreisförmigen Becken gelagerten Welttheilen *Michel Angelo's* Einfluss stark hervortreten, wogegen der etwas allzukünstlich verschlungene Figurenaufbau der Nacht, der Liebe, Kunst und Schönheit, welche die Erdkugel umschweben, *Gianbologna's* kühne Figurenpyramiden noch überbieten zu sollen schien. Trotz der etwas beängstigenden Turnerei dieser Figuren war doch die statische Leistung anerkennenswerth und die hochragende Gesammtsilhouette zweckentsprechend und gelungen, so dass sie selbst noch unter den mächtigen Bögen des Eiffelthurms zur Geltung kam.

Noch imposanter, wenn auch mehr in die Breite gehend, wirkte die unter freiem Himmel aufragende Hauptfontäne vor der Centralhalle, welche von deren Schöpfern, dem Architecten *M. Formigé* und dem Bildhauer *Coutan*, in derselben Eile innerhalb 1½ Jahren improvisirt wurde, wie die ganze Ausstellung. Allerdings griff *Formigé* in der Grundidee auf einen Entwurf zurück, den er für einen früher projectirten, dann aufgegebenen Künstlerfestzug in Paris ausgearbeitet hatte, und welcher die Stadtgöttin Lutetia, auf einem Staatsschiff thronend, von Genien umgeben, gezeigt hatte. An Stelle der Dame Lutetia setzte er jetzt den Fortschritt, welcher mit seiner Fackel die Welt erleuchtet.

Abgesehen nun von der Frage, ob es eine glückliche Idee war, die Flamme des Fortschritts den Gefahren des sprudelnden und fluthenden Wassers auszusetzen, ist doch der ganze Aufbau ein sehr bedeutendes Werk, voll von frischem Empfinden, flottem, französischem Elan und prächtiger, decorativer Wirkung. Um den obersten Sockel herum, auf welchem die Göttin thront, schweben geflügelte Ruhmesgenien mit Posaunen, während sich die Gestalten der Kunst, des Acker-

baues, Handels und der Industrie daran schmiegen. Am Steuerruder des Schiffes sitzt, mit kühner Bewegung dasselbe lenkend, die Republik mit ihrer phrygischen Mütze, am Bug die Seine, während an den vier Ecken des Schiffes Genien mit Füllhörnern lagern. Die weiblichen Gestalten, Unwissenheit und Routine, stürzen in der Mitte beider Schiffseiten köpflings über Bord auf Felsen, die aus dem darunter sich ausbreitenden Becken aufragen, in welchem ausserdem junge Tritonen und Nereiden sich auf Delphinen tummeln. Auf den vier Ecksockeln des mächtigen Wasserbeckens sind endlich noch allegorische Flussgestalten mit Urnen zu sehen. Trotz der etwas schweren, an Rubens' Gestalten erinnernden Formen, zumal der weiblichen Figuren, ist das Ganze eine herrliche, ächte Fontänencomposition voll sprudelnden Lebens, welche wohl verdient, dauernd erhalten zu werden.

Eine vornehm und monumental wirkende, wenn auch etwas pathetische Erscheinung ist sodann die Colossalstatue der «République française» von *Peynot*, welche über den gross und edel geformten, ernsten Zügen, die phrygische Mütze trägt, während den Oberleib eine volksthümliche Jacke verhüllt, und, von breitem Gürtel gehalten, ein faltenreicher Rock sich über die unteren Partien legt. Die Rechte ist auf einen Löwen, als Sinnbild der Stärke, gestützt, während die Linke den Oelzweig des Friedens wie zum Grusse hinhält. Ein schöner Gedanke, wenn er wahr ist, doch ist diess nicht die einzige allegorische Verkündigung des Ausspruchs: «La République c'est la paix» auf der Ausstellung, so dass wir wirklich an die friedliebende Gesinnung, wenigstens des productiven Theiles der französischen Nation zu glauben geneigt sind. Wenn in dieser Gestalt der Republik mehr ein idealisirtes Naturstudium, mit griechischen Anklängen wahrzunehmen ist, so zeigen dagegen die etwas schlank proportionirten Gestalten der Industrie und des Handels von *Chapu* zu beiden Seiten des Hauptportales der Central-Maschinenhalle einen entschiedenen Anschluss an die zwar manierirten, aber decorativ wirksamen Formen der italienischen und französischen Sculptur vom Ende des 16. Jahrhunderts. Das Nämliche gilt auch in Bezug auf die besonders fein stilisirte Figur der «Hygiaea» vom selben Kunstler, welche die Abtheilung für Hygiene schmückt.

Dieselbe Richtung, in etwas sehr manierirter, aber schwungvoller Durchbildung, zeigt auch die graziöse Gruppe der «Electricität» von *Barrias*, die aber immerhin mehr natürlichen Fluss der Bewegungen und Schönheit der Linien aufweist, als die denselben Gedanken veranschaulichende Gruppe von *Reinhold Begas*, wo die eine weibliche Figur ihre Beine gar zu sehr in die Luft hinausfeuert.

Ein noch weniger bekannter Künstler als die bisher genannten, *Aubé*, lieferte eine «Liberté» von Marmor, welche in leichtschreitender Bewegung, in faltenreichem Gewand, die Jacobinermütze auf dem Kopf, in der Rechten die Weltkugel mit Amor darauf, in der Linken einen Oelzweig hält; eine recht freundliche, liebenswürdige und zierliche Göttin der Freiheit! Dagegen schien die broncene «Republik» von *Auguste Paris*, welche in schön durchgeführtem flatternden Gewand auf der Weltkugel schwebt, nicht übel Lust zu haben, mit ihren schlanken Gliedmassen eine ächte Carmagnole aufzuführen.

Cl. Marioton hat sich dagegen, vorläufig wohl mit voller Berechtigung, Amor als den Herrscher der Welt gedacht und als sitzende, malerisch-decorativ behandelte Figur mit dem Globus in der Hand recht hübsch in Gyps modellirt. Ebenfalls decorativ, doch wieder mehr in altfranzösischer Manier gehalten, war sodann die weibliche Gestalt der «Jeunesse artistique» von *Fagel*, wogegen die Marmorgruppe von *Godebski*: «die Gewalt ertödtet das Genie», in welcher ein brutaler Kerl einen Genius im Ringen bewältigt, bei gutem Modellstudium mehr modern-theatralische Auffassung zeigte. Decorativ gut war wieder die zwar etwas manierirt bewegte Grabfigur in Gyps, «La douleur» von *Massoulle*. Die «Geburt des Tages» von *Megret* in Marmor ist eine gut durchgeführte Inspiration nach *Michel Angelo*, auf welche Quelle auch die weibliche Sitzstatue mit zwei schlafenden Kindern, «Le Crépuscule» von *Boisseau*, der eine silberne Medaille davontrug, hauptsächlich hinweist.

Die schlanken Formen, der liebliche Ausdruck der altfranzösischen Schule zeigten sich wieder in der für den Bronceguss etwas glatt modellirten, schön bewegten Gipsstatue, die «Quelle der Pyrenäen» von *Mengué*, welcher im Stil verwandt eine sitzende Nymphe von *Ringel d'Illzach* ist, die besonders auch als schöner Bronceguss ohne Ciselirung hervorgehoben zu werden verdient.

Endlich sind noch eine Reihe von allegorischen Figuren zu erwähnen, welche mehr realistisch genrehaft behandelt sind und den Uebergang zum poetischen Genre bilden.



Mme. L. Bertaux. Die Badende.

Dahin gehört die als Seenixe gedachte Insel «Jersey Guernesey», welche mit *Böcklin*'scher Phantasie von *Loiseau* in Marmor ausgeführt wurde. Ferner *Sollier's* fein durchgeistigte sitzende Gewandstatue in Marmor, «La Musique», sowie «die Wahrheit» von *Pallez*, eine schöne weibliche Actstudie in Marmor. Auch die mit der goldenen Medaille belohnte, etwas frostig erdachte, aber schön durchgeführte Marmorgruppe von *Granet,* «Jugend und Chimäre», welche uns einen Jüngling zeigt, der auf einer Sphinx sitzt und mit ihr plaudert, gehört hieher; während der «Schutz» von *Demaille,* eine Frau in schön behandeltem Gewand, mit liebevollem Ausdruck, an die sich zwei liebliche Kinder schmiegen, der Auffassung und Behandlung nach schon eine eigentliche Genregruppe bildet; die edle, ernste Empfindung und schöne Gruppirung jedoch verleihen ihr einen idealen Zug, der auch durch das feine Naturstudium im Geiste der besten griechischen Antike und florentinischen Frührenaissance keinen Eintrag erleidet. Frostig dagegen und ohne Einheit des Stils wie der Gruppirung ist *Roger's* Gruppe: «Die Zeit enthüllt die Wahrheit». Die Zeit ist als zopfiger Saturn, die Wahrheit als steif dastehendes weibliches Modell behandelt.

Während also in der decorativen und zum Theil in der allegorischen Plastik der Franzosen auf der Ausstellung die Convention, meist mit Anschluss an bestimmte, decorativ besonders ausgeprägte Stile der Vergangenheit, mit voller Berechtigung angewendet wurde, so findet sich dagegen in allen übrigen Gattungen der statuarischen Kunst, welche wirkliche, persönliche, wenn auch der Sage oder Poesie entnommene Wesen zum Gegenstande der Darstellung haben, durchwegs ein Streben nach Wahrheit, nach Darstellung ächt menschlicher Formen, Glieder und Bewegungen innerhalb der Grenzen normaler Kraft und Statik. Damit ist aber nicht gesagt, dass die Künstler dieser Werke durchwegs einem platten Realismus, einer brutalen oder geistlosen Abbildung beliebiger Modelle, ob sie für den Gegenstand geeignet seien oder nicht, gehuldigt hätten; im Gegentheil. In keinem Lande der Welt findet man gegenwärtig in dem Masse wie in Frankreich neben fleissigem, wirklich gründlichem Studium der Natur, des Nackten, wie der Gewandung, eine Grösse der Auffassung, welche selbst das einfachste Motiv vornehm und ausdrucksvoll zu gestalten vermag, indem sie kleinliche, verwirrende Nebensachen weglässt; ein stilistisches Schönheitsgefühl, welches die Formen und Linien, bei aller Wahrheit, in Rhythmus und Gleichgewicht zu bringen weiss, ein warmes, selbst oft feuriges Empfinden, welches dem kalten Stein Seele, dem alltäglichsten Gegenstand Ausdruck, Schwung und warmes Leben einflösst. Neben dem unermüdlichen Studium, das die französischen Bildhauer fast durchwegs auszeichnet, kommen allerdings noch andere Umstände hinzu, welche so glückliche und vornehme Gesammtleistungen ermöglichen. Einmal ist es die grosse Förderung, welche in Frankreich der Sculptur so gut wie der Malerei zu Theil wird, sei es durch die jährlichen Salons und die zahlreichen, auch staatlichen Ankäufe aus denselben, sei es durch die grossen Aufträge, welche den Bildhauern fortwährend vom Staat, von den Gemeinden wie von Privaten zufliessen. Vor Allem

aber ist es die gute Tradition und Schule, welche das plastische Können fortdauernd, nicht blos auf seiner Höhe bewahrt, sondern zu stets grösserer Vervollkommnung anleitet. Besonders ist es die römische Schule der Villa Medici, welche der französischen Plastik Ernst und Grösse der Auffassung, Schönheitssinn und Gründlichkeit des Studiums sichert und bewahrt, so dass selbst die kühnsten Realisten durch diese Schulung Mass und Haltung wenigstens in der formalen Behandlung gewinnen, wenn sie auch in der Stoffwahl manchmal auf Abwege gerathen.



A. Laoust. Lulli.

Gerade aber die realistische Strömung, welche seit etwa zwanzig Jahren, sei es durch den Einfluss der französischen Malerei, sei es durch den Anstoss der italienischen Plastik, auch in die französische Plastik eingedrungen ist, hat in dieser eine wohlthätige Gegenwirkung gegen den allzu ausschliesslichen Einfluss der Antike ausgeübt, welcher vordem auch der französischen Plastik einen etwas frostigen, classisch-academischen Charakter aufprägte. Durch die wiedererwachte Ehrfurcht vor der Natur selbst sahen fortan die französischen Plastiker auch die Antike mit anderen Augen an, als vordem und begannen vor Allem auch die Vorzüge der griechischen Plastik (von der ihnen ja auch der Louvre so schöne Proben liefert), sei es in ihren Originalwerken, sei es selbst in der verallgemeinerten Form römischer Copien zu erkennen und zu errathen und deren natürliche Einfachheit und Grösse in der lebenden Natur wiederzufinden. Nicht vergessen werden darf schliesslich, dass die in Italien studirenden jungen Plastiker Frankreichs auch den Kunstwerken der Renaissance, sowohl den fein beseelten Sculpturen des florentinischen Quattrocento, wie den klassischen Schöpfungen der römischen Schule, ein offenes Auge zuwendeten und sich manche Feinheiten und Schönheiten davon aneigneten und mit ihrem eigenen, regen Formgefühl verschmolzen.

Die römische Schulung ist wohl auch die Ursache, dass nirgends so häufig wie in Frankreich Gegenstände der griechischen Mythologie behandelt werden, jedoch meist nicht mehr in academisch-conventioneller Weise (durch welche sie uns Deutschen fast zum Ekel geworden sind), sondern eben in jenem gediegenen, eigenthümlich französischem Stil, in welchem die verschiedensten guten Vorbilder und Studien, durch eigenes kräftiges Empfinden und Gestalten, zu einer neuen, ächt plastischen Harmonie und Belebung zusammenschmolzen.

Der vorerwähnten decorativen Gruppe nähern sich unter den mythologischen Sculpturwerken der Ausstellung ihrer Behandlung nach zunächst noch folgende: *Pépin's* «Pandora» (silberne Medaille), welche sich der etwas manierirten, wiewohl schwungvollen Formenbehandlung der französischen Schule des 16. Jahrhunderts anschliesst; *Lombard's* «Diana», die eine ähnliche Auffassung zeigt; *Ferrary's* «Mercur und Diana»; *Coulon's* «Flora und Zephir», sowie «Hebe auf Wolken», die sich durch schöne, doch decorativ gesuchte Gruppirung auszeichnen; *Germain's* «eingeschlafener Amor»; *Damé's* «Diana und Endymion», technisch wie decorativ ein Meisterwerk des Aufbaues und der Gruppirung; *Jacquet's* «Nymphe und Satyr», eine an plastischen Schönheiten reiche Gruppe, die sich für eine Fontaine trefflich eignen würde. Die Mehrzahl dieser Arbeiten sind in Gyps modellirt und zum grösseren Theil wohl für Bronceguss berechnet; nur *Coulon's* «Hebe» und *Lombard's* «Amor» sind Marmorfiguren. In Bronce



H. E. Allouard sculpt. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der sterbende Molière.



ausgeführt ist bloss die gleichfalls etwas decorativ behandelte Gruppe von *Le Duc:* «Centaur und Bacchantin», die sich aber durch schwungvolle Bewegung und meisterhafte Behandlung des Pferdeleibes auszeichnet. Obwohl ebenfalls im Stil der französischen Schule des 16. Jahrhunderts gehalten, erhebt sich doch die «Circe» des Altmeisters *Delaplanche* durch die Feinheit der Empfindung und Durchführung über blosse decorative Bedeutung.

Unter den mythologischen Sculpturwerken der Franzosen, welche durch ihre stilistische Behandlung den Anspruch auf selbständige — nicht blos decorative Bedeutung erheben, finden wir am häufigsten bacchische Stoffe dargestellt, die dem gallischen Drang nach dramatischer Belebung am meisten entgegenkommen. Ein Meisterwerk sprudelnden Lebens, edler Bewegung und feinen Naturstudiums ist der mit Recht durch den Grand prix ausgezeichnete «Orpheus» (aus hartem Wachs) von *Antony Noël,* der seine Studien zu Beginn der siebziger Jahre hauptsächlich in Florenz nach *Donatello* gemacht hat. Ekstatisch, mit erhobenem Kopf und Armen schreitet die Figur dahin. Eine weiche Behandlung des Fleisches im Einzelnen, bei etwas harten Bewegungen im Ganzen, zeigt *Juste Becquet's* marmorner «Faun», der mit einem Panther spielt; letzterer hat etwas Seehundartiges. Auch *Becquet* scheint in Florenz Studien gemacht zu haben. Dagegen hat *Barthélemy* die Antike ganz und voll in sich aufgenommen und wieder in feinbelebte Natur zu verwandeln gewusst, wie seine fröhliche Marmorgruppe eines «Faun, der mit einem Zicklein tanzt», beweist. Bereits im Jahre 1869 erntete er mit einem ähnlichen Gegenstande viel Anerkennung.

Unter den Gypsmodellen dieser Gattung ragt *Steiner's* «Berger et Silvain» (goldene Medaille) hervor. Ein kräftiger Hirt stemmt sich mit gespreizten Beinen und hebt lachend den kleinen Bocksfuss empor. Neben dem schönen Studium des Nackten ist besonders auch die in angenehmen Contrast dazu tretende, pikante Behandlung des Felles, der Haare u. s. f. zu erwähnen.

Nicht minder lebendig, natürlich und zugleich edel behandelt ist der tanzend Wein kelternde «Bacchant» von *Laroux.* (Les vendanges.) Aehnliche Vorzüge zeichnen auch *Moreau's* «Sylvanus, der mit einem jungen Bären spielt», aus. Ebenfalls bewegt, doch weniger originell und studirt ist *Holweck's* «tanzender Faun» (Le vin), und geradezu geschmacklos *Engrand's* «Mänade», welche mit dem abgeschlagenen Kopf des Orpheus Kegel spielt.

Unter den Broncewerken dieser Gattung sind vor Allem die «Belles vendanges» von *Vital Cornu* hervorzuheben, die sich durch schöne Gruppirung, dramatische Bewegung und edle, feinbelebte Formenbehandlung auszeichnen, in der neben classischen und realistischen wieder Studien nach *Donatello* durchklingen. Eine herrliche Nymphe von schlanken und doch üppigen Formen sitzt auf einem Weinfass, über dem Kopf einen Dudelsack emporhebend, den sie bläst, während ein nacktes Kind vor ihr tanzt, das andere schon, schwindlig oder berauscht, zu Boden gefallen ist. Nicht minder geistreich belebt, nur allzu unruhig und etwas in's Malerische übergehend, ist sodann *Steiner's* «Le père nourricier», d. h. ein Faun, der ein betrunkenes Knäblein im Arme wiegt, während ein anderes ihm die Syrinx zerreisst. Besonders trefflich ist auch der Broncerohguss dieser Gruppe von der tüchtigen Firma *Thiébaud frères.*

Unter den mythologischen Werken, welche andere als bacchische Stoffe behandeln, möchten wir *Schröder's* Marmorgruppe «Oedipus mit Antigone», voranstellen, obwohl die Antike, besonders im Gewand, hier stark vorherrscht, jedoch ohne conventionell zu erscheinen. Es mag diess der Grund sein, wesshalb der Künstler nicht prämiirt wurde, während *Injalbert's* viel schwächere, etwas süsslich behandelte Gruppe, «Amor, welcher Tauben reizt», mit dem Grand prix bedacht wurde. Mit weit mehr Recht erhielt nach unserer Ansicht *Desbois'* «Acis», der sich in eine Blume verwandelt, (ein schöner jugendlicher Act) die goldene Medaille, sowie der feinempfundene, zart modellirte gestürzte «Icarus» von *Mengues* die broncene. *Osbach's* Gypsmodell: «Titan foudroyé» ist eine gute Actstudie, doch scheint der Titan, der sich den Kopf hält, mit einem blauen Auge davongekommen zu sein. Die schlaffe Musculatur eines Greisen ist endlich trefflich modellirt in der Broncestatue eines «Midas» von *Zacharie Astruc.*

Ausser der classischen Mythologie hat auch die antike Geschichte und Sage der französischen Bildhauerei der Ausstellung manchen Stoff geliefert, welcher eine mehr ideale, d. h. von moderner Tracht und Sitte freie Darstellung menschlicher Zustände und Leidenschaften gestattete. *Millet* hat in seiner marmornen

Colossalstatue des «Phidias» ein imposantes Werk edler Charakteristik geschaffen, welches auch den Grand prix erhielt; doch tritt die academische Anlehnung an die Antike besonders in dem zeusähnlichen Kopf allzusehr hervor, um erwärmend zu wirken. Natürlicher muthet uns die in schönen Linien sich bewegende Gypsstatue der unbekleideten Kleopatra von *Durand* an. Geradezu griechisch — im besten Sinne einer lebendigen Originalschöpfung — sprach uns sodann die ebenso trefflich im Nackten wie in der Gewandung behandelte Broncestatue des «Diogenes», der Menschen mit der Laterne sucht, von *Cl. Marioton* an, und auch *E. Laporte's* Broncegruppe des blinden «Belisar», den ein Knabe führt, zeichnet sich durch edle, lebendige Durchbildung wie trefflichen Guss (von *Decanville*) aus.

Auch die altrömische Geschichte und Sitte war durch einige vorzügliche Werke französischer Plastiker auf der Ausstellung vertreten. Ein Meisterwerk feiner Belebung und Empfindung ist die in ihre Toga gehüllte, mit aufgestütztem Arm traurig sinnende «Vestalin» von *Aizelin*, wogegen in *Elisa Bloch's* Broncegruppe «Tod der Virginia» trotz staunenswerthen dramatischen Lebens doch ein gewisser Mangel an Fluss der Bewegung auffällt. Die Modellzusammenstellung ist künstlerisch nicht ganz überwunden. Des Altmeisters *Guillaume* «römische Eheschliessung» in Marmor lässt trotz der bewundernswerthen Vornehmheit und Feinheit der Durchführung doch zu viel Studien nach römischen Portraitstatuen durchblicken. Einen sehr schönen männlichen Körper in etwas theatralisch gespreizter Stellung zeigte *Boutellier's* Gladiator «Vor dem Kampf», michelangeleske Formen und Linien, in hochdramatischer Bewegung dagegen die Marmorgruppe *Labatut's*, welche einen getödteten Retiarius und seinen sterbenden Gegner darstellt.

Geradezu vollendet und eine der besten Statuen der Ausstellung war endlich der römische Reiter auf sich bäumendem Pferd in Bronceguss von *J. Bonheur*, der sich auch sonst durch trefflich belebte Jockeistatuetten als vorzüglicher Pferdekenner bewährt hat. Dieses, wie das zuvor erwähnte Werk, erhielten die goldene Medaille.

Weit spärlicher als im Alterthum haben die französischen Plastiker in der biblischen Geschichte und in der Heiligenlegende ihre Inspirationen gesucht; die eigentlich religiöse, für den Cult bestimmte Plastik scheint auf der Ausstellung gar nicht vertreten gewesen zu sein; es ist dies ein Zweig der Sculptur, welcher in Frankreich, völlig abseits von der eigentlichen Kunst, handwerks- oder gar fabrikmässig betrieben wird. Von alttestamentlichen Sculpturwerken sei *Hiolin's* «Abel» mit einem Zicklein als Erstlingsgabe erwähnt, der ziemlich spielend behandelt ist; ferner ein in seinem Entsetzen etwas outrirter, colossaler «Kain» von *Osbach;* eine dramatisch bewegte, an *Donatello's* Stil erinnernde «Judith» von *Lanson;* etwas allzuschön componirt und zu wenig leidenschaftlich bewegt wirkte *Lemaire's* Gruppe «Samson von Dalilah verrathen», geradezu sonderbar aber diejenige von *Pallez,* welche Susanna halbnackt auf einem Thronstuhle sitzend zeigt, die beiden Alten dagegen, deren malerisch behandelte Köpfe zu der symmetrischen Stellung wenig stimmen, zu beiden Seiten des Stuhles hervorschauend. Eine schöne, melancholische, doch zu kräftige nackte Gestalt ist endlich der «ewige Jude» von *Leceuilt.* Sämmtliche genannte Bildwerke der alttestamentlichen Gruppe sind Gypsmodelle.

Wenig hervorragend waren die Heiligenfiguren der Ausstellung. «Maria nach der Verkündigung» von *Lionard* ist ebenso verzückt manierirt, wie der ebenfalls in Marmor ausgeführte «hl. Sebatian» von *Hautrel,* unbedeutend die Gypsstatue des «hl. Antonius» von *Voisin de la Croix.*

Eine eigene Gattung der Sculptur, welche vorläufig ausschliesslich in Frankreich blüht, ist die anthropologische, d. h. diejenige, welche die Schilderung der menschlichen Zustände der Urzeit zum Gegenstande hat. *Frémiet* dürfte der Erste gewesen sein, der dieses Gebiet zu bebauen unternahm, indem er schon im Jahre 1872 einen Urbewohner des Seinebeckens ausstellte, der inmitten der Skelette erlegten Höhlenbären einen wilden Siegestanz aufführte. In München erregte er sodann auf der letztjährigen Ausstellung Abscheu und Bewunderung durch seinen Gorilla, welcher ein Urweib entführt, dessen prächtige Durchbildung, trotz der abstossenden Scene, man bewundern musste. Auf der Pariser Ausstellung führte er ausser dieser Gruppe eine nicht minder wilde und aufregende, indessen nicht abstossende Scene in dem «Menschen der Steinzeit, der mit einem Bären ringt», vor. Aufgerichtet umarmt die Bärin, welche ihr erschlagenes Junge rächen will, den herkulisch gebauten Wilden, der sie zu erwürgen trachtet. *Frémiet's* Beispiel hat Nachahmung gefunden. *E. Marioton* (wahrscheinlich ein Bruder des

oben genannten *C. Marioton)* zeigte in der etwas theatralisch, doch ebenfalls kraftvoll, energisch bewegten Gypsgruppe: «Frères d'armes», einen Urmenschen, der mit einem Steinbeil seinen durch Pfeilschuss verwundeten Kameraden vertheidigt, während *Desca* einen ähnlichen keulenbewaffneten Unhold darstellte, vorgeneigten Körpers, auf der Lauer stehend, indessen etwas gar zu massig (Bronceguss). Auch *Alfred Lanson's* Gypsgruppe «Age de fer» entfaltet einen etwas theatralischen Kraftaufwand. Neben dem Kampf des Urmenschen gelangte auch dessen idyllisches Familienglück zur Darstellung. Eine schöne reiche Gruppirung zeichnet die trefflich modellirte Urfamilie von *H. Daillion* aus, welche dem Künstler die goldene Medaille eintrug. Nicht viel geringere Vorzüge besitzt *Guglielmo's* «junge Mutter der Urzeit, die ihr Kind tröstet». Auch *Carlier's* «Famille» ist ähnlich, jedoch weniger frisch aufgefasst. Freilich kann man sich bei all' diesen urzeitlichen Familienbildern nicht des Gedankens erwehren, ob in diese robusten Formen nicht zu viel Anmuth der Bewegung und Innigkeit oder doch Ausdruck des Gefühls verlegt sei. Doch das schadet den Kunstwerken als solchen nicht.

Der künstlerische Impuls, der die genannten Bildhauer bei der Wahl dieser Gegenstände leiten mochte, wird ja weniger das wissenschaftliche Interesse dafür gewesen sein, als vielmehr das Gefühl, dass diese ursprünglichen Zustände es ihnen gestatteten, den Menschen als solchen, wenn auch in einer derberen Körperfülle, als sie der civilisirte Mensch trägt, aber zugleich frei von allen historischen, archäologischen und besonders costümlichen Rücksichten darzustellen. Der Urmensch gestattet insofern eine noch freiere Behandlung als der Mensch des griechischen Mythus (obwohl dieser aus ähnlichen Gründen ein stets bevorzugter Gegenstand der Plastik bleiben wird), da bei der Darstellung des Letzteren immerhin die antike Kunst in der Wahl der Motive, wie in der stilistischen Behandlung, ihre unwiderstehliche Macht auf die Phantasie des Künstlers ausübt, wogegen er bei der Darstellung der Urmenschen seinem naturalistischen, elementaren Kraftgefühl sich unbedingt hingeben zu können glaubt; freilich mischt sich das moderne und speciell das französische Empfinden unbewusst hinein.

Andere Plastiker bereiten sich diesen in gewissem Sinne idealen, d. h. voraussetzungslosen Boden, wieder auf andere Weise vor, indem sie, ohne bestimmte Anlehnung, sei es an den classischen Mythus oder an die urhistorische Vorzeit, sich schlechtweg einen idealen, idyllischen Zustand der Menschheit in der Phantasie zurechtlegen, in welchem man eben ohne beengende und entstellende Hülle seinen Instinkten, Neigungen und Leidenschaften zwanglos folgen kann. Auch diese Gattung der Sculptur war auf der Ausstellung durch eine Reihe trefflicher Schöpfungen vertreten. Freilich nähern sie sich, ihrer idyllischen Voraussetzung gemäss, häufig dem spielenden, anmuthigen Genre, obwohl man bei den französischen Plastikern kaum so gedankenlose Kindereien antrifft, wie bei den Italienern. Auch sind diese Werke vorwiegend in Marmor ausgeführt worden, der am meisten für die Geltendmachung all' der zarten Reize sich eignet, welche die Vertreter dieser Gattung anstreben. *Enderlin* stellte in Marmor einen kugelspielenden Knaben, von edeln, zarten Formen, *Escoula* einen ebenso fein behandelten schlafenden «Le sommeil», sowie ein nacktes junges Mädchen, das mit einem Kinde in's Bad geht «Jeune baigneuse» aus. Beide Bildhauer erhielten die goldene Medaille. Auch die «Hésitation» von *Mathès*, ein hübsches, unreifes, ebenfalls nacktes Mädchen, das schaudernd den Fuss in's Wasser setzt, in das sie steigen will, ist fein in Form und Empfindung. Gleicherweise ist *Hexamer's* «Gazouillis» durch die Zartheit des Mädchenleibes ausgezeichnet. «Le matin» von *Lemaire* zeigt den schönen Act eines jungen Mädchens, welches, eben vom Schlaf erwacht, noch zaudernd sitzt. Anmuthige Werke sind auch *Mathieu Meusnier's* «junges Mädchen mit der Schildkröte», sowie *Chrétiens* «Frühling», etwas conventionell behandelt *Pillet's* «Windstoss», der ein Mädchen mit flatterndem Kleid darstellt. Ein Meisterwerk dieser Gattung an edler schwungvoller Formenbehandlung, mit Anklängen an *Michel Angelo, Delaplanche's* «Aurore», sei als Beispiel dieser Gattung vorgeführt, obwohl es nicht neuesten Datums ist. Unter den Gypsmodellen dieser Gattung sind hervorzuheben: *C. Marioton's* «Musique champêtre», ein schöner, sitzender, die Flöte spielender Knabe, der dem Künstler die silberne Medaille eintrug, ferner *Levasseur's* «Mainacht», die einen schmachtend zurückgelehnten Jüngling, von der Frühlingsfee auf die Stirn geküsst, zeigt. Der Ausdruck der Köpfe ist etwas gar zu schmachtend süss. Schön componirt und gut modellirt ist die Gruppe eines jungen Hirten mit seinem Wolfshund, der sitzend zum, freilich nicht sichtbaren, Abendstern aufschaut, von *Quinton.*

Unter den Broncefiguren dieser Gattung ist *Truffot's* «Esmeralda» zu nennen, welche in anmuthiger Bewegung tanzend ihr Tamburin einem jungen Bock entgegenhält, der mit den Pfoten darauf schlägt. Geziert und gesucht ist *Jean Frère's* Gruppe «die zwei Tauben», ein küssendes Liebespaar und daneben zwei schnäbelnde Tauben. Academisch glatt, aber schön bewegt ist die «Lecture» von *Chartrousse,* vorzüglich als Actstudie der sein Netz flickende «Fischer» von *Guglielmo.* Zu den reizvollsten Werken dieser Gattung, das sich durch zarte Rundung und anmuthige Bewegung der jugendlichen Formen, durch paradiesische Unschuld der Auffassung, sowie durch vorzügliche Ausführung in ciselirtem Bronceguss auszeichnet, gehört endlich Madame *Bertaux*' «Jeune fille au bain».

Neben dem idyllischen Genre war auf der Ausstellung noch ein bewegtes Genre auf ähnlich idealer Grundlage durch die französische Plastik vertreten, für welches naturgemäss die Bronce gegenüber dem Marmor bevorzugt erschien. Eine meisterhafte Broncegruppe, sowohl durch kühne Bewegung, Ausdruck und Modellirung, wie in technisch-statischer Hinsicht hatte *Boucher* in seinen drei wettlaufenden nackten Jünglingen «Au but» ausgestellt, welche das ganze Gewicht ihrer Körper auf je einem auf der Fussspitze schwebenden Beine tragen und eine zusammenhängende Gruppe bilden; der Guss von *Hiot Decanville* ist musterhaft und das Werk stellt sich den besten Antiken in seiner Art würdig an die Seite. Als prächtiger Act wirkt der Lanzenwerfende Knabe von *Georges,* Rohguss von *Martin* und herrlich als Gruppe ist *Carlier's* «Blinder und Lahmer», von denen Ersterer den Anderen trägt. Eingehendes Studium der Anatomie vereinigt sich hier auf's Schönste mit grossen Linien, monumentaler Behandlung. Hochdramatisch ist von demselben Künstler die prächtige Actstudie eines Jünglings, der sich gegen die Umschlingung eines Polypen (nach *Victor Hugo*) mit schmerzlichem Ausdrucke wehrt.

In Marmor hat der Altmeister *Delaplanche* eine sehr edel, wiewohl etwas glatt behandelte, schön bewegte Tänzerin (La danse) ausgestellt (goldene Medaille), während *Peynot's* «Kampf zweier Männer mit einem Adler» eine etwas verworrene Gruppe bildet.

Endlich ist an dieser Stelle ein dramatisch gehaltenes Gypsmodell von *Kinsburger* zu nennen, welches einen nackten Jüngling am Steuerruder einer untergehenden Barke im Kampf mit den Wogen, zu seinen Füssen einen schreienden Knaben, darstellt. Das Muskelspiel der Arme des Steuerers ist dabei etwas schwächlich ausgefallen.

Einige plastische Werke, welche Gestalten der Dichtung zum Gegenstand haben, bilden vermöge des historischen Gewandes, in dem sie erscheinen, den Uebergang zu den verschiedenen Gattungen des historischen und zeitgenössischen Genres, zu welch' ersterem, streng genommen, eigentlich auch die der antiken und biblischen, sowie heiligen Geschichte entnommenen Darstellungen gehören. Von plastischen Gestalten der Poesie seien nur *Aizelin's* schöne, sehnsüchtig sitzende «Mignon» in Bronce, desselben weniger ansprechende «Margarethe» in Marmor, sowie das rührende, wirklich naive, zerknirscht knieende «Gretchen» von *Lefevre Deslongchamps* in Bronce erwähnt.

Der Geschichte und Cultur der christlichen Vergangenheit sind entnommen die fein empfundene marmorne Sitzstatue der «Heloise» von *Allouard;* die schön durchgeführte Marmorstatue des «Giotto», wie er als Knabe in den Sand zeichnet, von *Guglielmo;* der in Costüm pikant behandelte und hierin wie durch seine etwas weichliche Begeisterung an italienische Kunst gemahnende Knabe «Lully» von *Laoust;* die elegante Knabenfigur eines florentinischen Schildknappen aus dem 15. Jahrhundert, in Bronce, von *C. Maniglier,* sowie die liebenswürdige und ausdrucksvolle Gypsgruppe: Molière und seine Magd, welche seine Poesien kritisirt, von *Carlus.*

Ein besonderer Zweig der historischen Plastik ist vaterländischen Helden gewidmet. Er gehört zum Theil der Portraitsculptur an und es zählen dahin: «Jungfrau von Orleans» von *Chartrousse,* in voller Rüstung die Fahne haltend und sich auf den Schild stützend, in begeisterter Erhebung zum Himmel blickend; es gelang dem Künstler trefflich, das volle blühende Mädchenantlitz, sowie die weiblich runden Formen in wirksamen Gegensatz zu der kriegerischen, starren Rüstung zu bringen. Uebrigens hat ihn der Stoff schon früher beschäftigt. *A. Lefeuvre* brachte einen fein belebten «Bara» in Gyps, von *Cornu* rührte der dramatisch bewegte «Camille Desmoulins», von *Bourgeois* ein ebenfalls energisch handelnder Commandant «Beaurepaire», beide in Gyps, her, wogegen *A. Moreau* in trefflichem Bronceguss den uns unbekannten Helden «Gavroche» darstellte, einen zerlumpten, mageren



Elektricität



Jungen, der in aufgeregter Haltung hinter einem Baume die Wirkung eines eben abgefeuerten Schusses beobachtet. Von *Auguste Paris* rührt der trefflich modellirte, etwas theatralisch bewegte «Sergeant Bobillot» her, der um den Preis seines Lebens die französische Garnison von Tuyen-Quan in Tonking vor dem Ansturm der Schwarzflaggen rettete und welchem demzufolge in Paris ein von dem genannten Bildhauer ausgeführtes Monument errichtet wurde.

Das patriotische Genre erschien in ähnlicher, dramatisch erregter, bisweilen theatralischer Weise und möglichst realistisch behandelt, vor Allem im Bronceguss bemerkbar; so *Choppin's* «Volontaire de 1793» und *Hercule's* «Au drapeau». Ersterer stürmt mit erhobenem Gewehr leidenschaftlich vorwärts, die andere Statue stellt in etwas übertriebener Weise einen Matrosen dar, der mit dem Beil die Fahne vertheidigt. *Guillon* zeigt als «Dernier ennemi» einen Wolf, der sich an einen erschlagenen Troupier schleicht, während *Peynot* in einem vorzüglich modellirten, an den feinen Realismus des florentinischen Quattrocento erinnernden todten Knaben den Tod für's Vaterland verherrlichte.

Fossé's «Erinnerung an den vierten Dezember» zeigt endlich eine mit dumpfer Verzweiflung ihren erschossenen Enkel anstarrende Frau, die gar zu drastisch charakterisirt ist.

Damit in Verbindung steht das moderne Genre, welches seiner Natur gemäss ebenfalls vorwiegend entschieden realistisch gehalten ist, ohne sich jedoch in der kleinlichen Schneiderkunst der Italiener zu ergehen. Vorwiegend sind es einfach gekleidete Figuren aus dem Volk, welche zum Vorwurf erwählt wurden. Dahin zählt, an *Jule Breton's* Auffassung gemahnend, ein prächtiges Werk in einfach und gross gehandhabtem Realismus, die Marmorgruppe von *A. Lefeuvre:* «Le pain», welche im Motiv zugleich an *W. Kaulbach's* bekannte Zeichnung erinnert, ohne sich doch irgendwie in der Ausführung daran anzulehnen. Im nämlichen stilvollen Realismus ist auch die Gypsgruppe desselben Künstlers: «Après le travail» behandelt: ein Bauernbursche am Boden liegend und aus einem Bache trinkend, während eine Dirne ernst und ruhig mit Ackergeräth dabei steht. Auch die überlebensgrosse Gruppe einer Bauerndirne mit Kuh und Kalb von mächtiger und doch schlichter Wirkung, welche an der Ecke des Beetes vor der Centralhalle stand, ist, wenn wir nicht irren, von demselben Künstler.

Grosse, innige Auffassung und einfache Unmittelbarkeit zeigt *Lemaire's* junge, säugende Mutter, sowie *Jacquot's:* «Prière au champ», beide in Gyps. *Donatello's* Einwirkung ist sichtlich in *Peyrol's* «Protection», besonders in Bezug auf den Kopf des schlafenden Kindes, welches eine mächtige Dogge bewacht. Brutaler Realismus, bei ergreifendem Ausdruck (à la Zola), durchzieht die Gruppe von *Loiseau*, «La veuve», wo die vierschrötige Frau verzweifelnd zum Himmel blickt und, selbst entkräftet, ihren schreienden Säugling nicht mehr stillen kann, während ein Mädchen traurig ergeben neben ihr sitzt. Sanfte Trauer mit Anmuth gepaart liegt in *Laporte's* verschleierter Frau, welche Rosen auf ein Grab streut. Flott phantastisch ist der in einen Schlafrock gehüllte, geigende Virtuos von *Dubois*, zugleich ein Meisterstück von Broncerohguss, wogegen einen, bei aller Energie, zu harten Realismus *A. Fossé's* «Hirt, der mit einem tollen Hund rauft» (Gyps), offenbart. *Fossé* und *Loiseau*, die zu den weitestgehenden Realisten gehören, sind noch junge Künstler, was immerhin für die geistige Bewegung in der französischen Plastik beachtenswerth ist.

Endlich ist noch das orientalische Genre zu erwähnen, welchem die schön bewegte, fein durchgeführte Marmorstatue eines sitzenden, das Tambourin schlagenden «Chanteur oriental» von *Frère* (goldene Medaille), eine trefflich charakterisirte, nur zu grosse «Japanerin» von *Aizelin*, sowie eine anmuthige, aber etwas allgemein gehaltene «Danseuse arabe» von *Saint Marceaux* angehören.

Auch die französische Portraitstatue ist durch eine Anzahl tüchtiger Werke vertreten, zum Theil Abgüsse von bereits errichteten oder Modelle für noch zu errichtende Monumente, so von dem bereits mehrfach erwähnten tüchtigen Künstler *C. Marioton* «Benvenuto Cellini», einfach und natürlich behandelt. *Allouard* giebt in seinem «sterbenden Molière» den Faltenwurf der Barockzeit mit grossem Geschick, ohne sclavische Nachahmung; die Wirkung, ebenso charakteristisch wie grossartig monumental, wird durch den gewaltigen Ausdruck des Kopfes noch gesteigert. *Thomas* hat in seiner Statue des «La Bruyère» dem geistvollen Schriftsteller der nämlichen Epoche den richtigen Zeitcharakter zu verleihen gewusst, während *Allasseur* an der Sitzstatue des Componisten «Rameau» zwar den Kopf trefflich durchführte, im Gewand aber sich in eine allzukleinliche

Nachahmung des Rococostiles verirrte. Massvoller hat wieder *Gauthier* im «Standbild Cl. Gouffroy's», des Erfinders der Raddampfer, Costüm und Stil des 18. Jahrhunderts, verwendet, wogegen *Boucher's* «Laënnec», (der die Auscultation erfand), eine sehr unbeholfene Gruppe mit äusserst ledern behandeltem Zopfcostüm ist. Auch *Montagny's* Gruppe: «Le Réverend de la Salle», eine Art Pestalozzi, zwei Knaben unterrichtend, ist gequält in der Composition, im Faltenwurf steif. Doch darf man nicht vergessen, dass beide Gruppen wahrscheinlich für Bronceguss berechnet sind, während nur Gypsmodelle davon ausgestellt waren. Grossartig im Ausdruck des Kopfes, wie im Faltenwurf des bischöflichen Ornats ist wieder *L. Noel's* knieender «Cardinal Régnier».

Unter den Standbildern im modernen Costüm ist vor Allen ausgezeichnet die mit einer goldenen Medaille bedachte Broncefigur des Chemikers «Chevreuil» von *Fagel*; ferner sind zu nennen *Guilbert's* Statue des «Thiers», *Aimé Millet's* sitzende Broncefigur des «Edgar Quinet», sowie *Leduc's* «Portraitfigur» des Kindes von M. Carolus Durand auf einem Pony, das besonders trefflich ist.

Zahlreich waren die Portraitbüsten vertreten, deren nähere Betrachtung bei der grossen Menge vorzüglicher Leistungen zu weit führen würde. Neben conventioneller gehaltenen fanden sich solche von feinster Seelenschilderung nach altflorentinischem Vorbild, andere wieder malerisch barock oder im graziösesten Rococogeschmack behandelt (wie z. B. der Portraitkopf einer Mademoiselle de V. von *Michel*). Als besonders hervorragend wären zu nennen: *Chapu*, *Guillaume*, *Delaplanche*, *Millet* unter den älteren, *Dalou*, *Allouard*, *Barrias*, *Peynot*, *Fagel*, *Carles*, *Carlus*, *Lanson*, *Paris*, *Mercié*, *Lenoir* unter den neueren Bildhauern.

Das fleissige Naturstudium, welches der modernen französischen Plastik einen um so gediegeneren Gehalt verleiht, als die Bildhauer sich demselben zumeist nicht blindlings und ohne Rücksicht auf die Grenzen und Wirkungsmittel ihrer Kunst hingeben, sondern zugleich an den grossen Vorbildern der Vergangenheit ihre Auffassung veredeln, — dieses geläuterte Naturstudium offenbart sich nicht blos in den verschiedenartigsten Darstellungen der menschlichen Figur und Individualität, sondern es tritt besonders erfreulich auch in der Thierschilderung hervor, welche in Bedeutung und Anziehung auf einer Stufe stehen mit der Renaissance und der Antike (abgesehen vom Pferd, das auch in anderen Zeiten und Ländern tüchtige Darsteller fand).

Le Duc, der das schöne Pony an der obenerwähnten Portraitstatue des jungen Durand, sowie den herrlichen Thierleib des Centauren ausführte, stellte weiter eine sehr lebendige «Hirschfamilie» aus. Von Madame *Thomas-Soyer* rühren zwei lebendige Figuren eines gejagten Hirsches und eines gefallenen Maulthieres (Gypsmodell) her. Gewaltigeres Leben spricht sich aber in *Valton's* sich kosendem «Tigerpaar» (Bronce), in seinem Löwen, der sich die Tatze leckt, sowie in seiner von einem Pfeil durchbohrten Löwin aus, obwohl er für diese das Motiv von einem assyrischen Relief aus dem Palast des Assurbanipal entlehnte. Auch *Fouqué's* dramatisch-kraftvoller Kampf eines Löwen mit Arabern möge hier genannt sein. Lebendig sind auch die zusammengekoppelten Bracken von *Camille Gaté* (Eisenguss, sowie Madame *Lemaitre's* «Dachshund».

Indem wir endlich noch als abgesonderte Gruppe das Relief behandeln, müssen wir gleich betonen, dass in diesem das Stilgefühl der französischen Plastiker im Ganzen weniger sicher zu sein, vielfach das malerische Element allzusehr betont scheint, sei es in Verbindung mit einem derben, selbst wilden Naturalismus, oder im Anschluss an barocke und zopfige Vorbilder. Andere Reliefs sind wieder conventionell steif oder in einem nüchternen, trockenen Chronikenstil gehalten. Doch rührt der weniger befriedigende Eindruck, den einige der ausgestellten Reliefs machten, zum Theil wohl daher, dass sie, abgelöst von ihrem Zusammenhang mit einem grösseren monumentalen oder decorativen Ganzen, dessen Gesammtwirkung entsprechend sie componirt worden waren, auf der Ausstellung ohne Kenntniss der letzteren, nur nach allgemeinen Principien beurtheilt werden konnten.

Ein fein empfundenes, vom Stile des florentinischen Quattrocento sichtlich beeinflusstes Flachrelief in Marmor ist *Lombard's* «heilige Cäcilie», welche in edeln, schön bewegten Linien vor der Orgel sitzt, während ein Engel sie inspirirt und zwei andere singend über ihr in den Wolken schweben. Nicht minder edel behandelt ist ein Relief, das jedoch mehr eine empfindungsvolle malerische Verarbeitung antiker Eindrücke zeigt: die in Toga und Schleier gehüllte weibliche Allegorie der «Piété filiale» von *Le Duc*, jedenfalls für ein Grabmonument geschaffen. Die Bezeichnung einer schülerhaft

academischen Arbeit verdiente das, merkwürdigerweise mit einer Broncemedaille belohnte Gypsrelief von *Ottin:* «Marche triomphale de la République»; die modernen Costüme erscheinen dabei wie aus Blech getrieben. Doch ist das Original jedenfalls an irgend einem Monument in Bronce ausgeführt oder für ein solches bestimmt; dort mag vielleicht die Gesammtwirkuug günstiger sein. Energisch, von fast wildem Naturalismus, ist der Sockelschmuck des Monumentes für den General Chancy in Mans vom Bildhauer *Choisy*. Es zeigt in stärkstem, zum Theil ganz frei herausspringendem Hochrelief französische Soldaten aller Waffengattungen, von wilder Kampfeswuth erregt. In verzweifelter Gegenwehr gruppiren sie sich rings um den Sockel und geben trotz der scheinbaren Regellosigkeit durch gute Vertheilung der Massen und der Vorsprünge eine prächtige, rustica-artige Wirkung. Leider fehlte in der Ausstellung die Statue des Generals selbst.

Die grosse Mehrzahl der ausgestellten Reliefs neigen entschieden einem malerischen Barock- oder Zopfstil zu, der auch Frankreichs moderner Plastik, doch zum Glück vorläufig wohl nur der decorativen, nicht fremd ist. Das Meisterwerk unter allen ähnlichen Arbeiten der Ausstellung ist wohl unstreitig *Jules Dalou's:* «Sitzung der Generalstaaten am 23. Juni 1789». Man kann es nicht zopfig stilisirt nennen; es ist vielmehr ein im feinsten, modernen Realismus ausgeführtes Historiengemälde in Hoch- und Flachrelief, welches blos Männer und Costüme der Zopfzeit vergegenwärtigt. Die Massenvertheilung, die Behandlung der hohen und flachen Parthien ist ebenso trefflich, wie die Belebung und Erregung, welche trotz der gleichförmigen Costüme und des Stehens sämmtlicher Figuren demselben eine grosse Unmittelbarkeit und Mannigfaltigkeit verleiht. Rechts stehen in dichten Haufen die Vertreter des Bürgerstandes, welche der Aufforderung des Ceremonienmeisters, das Local (die Ludwigskirche) zu verlassen, nicht Folge leisten. Ein jeder Kopf ist ein scharf charakterisirtes Portrait, in jeder Gestalt prägt sich die sie durchdringende Erregung und Entschlossenheit in individueller Weise aus. Der Gipfelpunkt des Interesses ruht auf der isolirt dastehenden, dramatisch gesticulirenden Gestalt Mirabeau's, welcher eben der kleineren Gruppe der Vertreter des Königs die historischen Worte entgegenbrüllt: «Sagen sie Ihrem Herrn, dass wir hier sind kraft der Macht des Volkes und dass man uns nur durch die Gewalt der Bajonette wegtreiben wird!» Ein anderes Historienbild in Relief, welches eine Soirée der Rococozeit schildert, hat *Lecomte* ausgestellt. Dasselbe kann sich freilich an charakteristischer Kraft nicht mit *Dalou's* Arbeit messen. — Ebenfalls verdienstlich, besonders durch einzelne vorzügliche Studien, sowie durch die malerisch-decorative Wirkung des Ganzen ist desselben *Dalou* Basrelief, welches eine «Versöhnung der Parteien durch die französische Republik» in vollkommenem Zopfstil darstellt. Ueber der unteren Gruppe schweben die drei Genien der Freiheit, Einheit und Brüderlichkeit. Einige Härten in der Bewegung — besonders einer Figur — bilden allerdings einen Misston in dem Schwung des Ganzen. Die eigentlich zopfige Stilisirung ist überhaupt vorwiegend auf allegorische Reliefs von decorativer Bestimmung angewendet. Solche sind: *Fagel's* «Poète mourant», über den sich ein Engel beugt, ein Werk, das zwar manierirt, doch nicht ohne Empfindung ist. *Récipon's* Relief der schwebenden «Aube» ist trotz der übertrieben schlanken Körperverhältnisse und des zopfig unruhigen Gewandes gut modellirt und schön im Lineament. Weniger spricht *Labatut's*: «Pomme de la discorde» an, welchen Mercur herabschwebend dem sitzenden Paris bringt, ein in Gyps übersetzter *Boucher*. Auch *Lanson's* «Auferstehung» ist eine unverarbeitete Zopfinspiration. In *Pallez'*: «Apotheose von Victor Hugo», wo die hervorragendsten Dichter der Vergangenheit ihm huldigen, finden wir endlich ein Ragout von antiken, raphaelischen, modernen Eindrücken mit einer Sauce des ärgsten Zopfstils übergossen.

Doch wir wollen unsere Betrachtungen nicht mit einem Missklang des Tadels schliessen, da die moderne französische Sculptur in ihrer Gesammtheit, wie ja aus dieser Studie genugsam hervorgeht, einen solchen wahrlich nicht verdient. Im Gegentheil, wenn man den Gesammteindruck sich zu vergegenwärtigen sucht, den die ausgestellten Werke französischer Plastik, ganz abgesehen von der Art ihrer Aufstellung, bei näherer Betrachtung machen, wird man von freudigem Staunen erfasst über die Fülle von Schaffenslust und Schaffenskraft, von künstlerischem Schwung und Schönheitsgefühl, die in diesen Werken zu Tage treten, trotz aller modernen Neigungen zu unerbittlichem Realismus und rücksichtsloser Charakteristik einerseits, sowie zu decorativer Verzopfung andererseits, die hie und da zu Tage treten.

Auch das ächt französische, zu theatralischer Uebertreibung leidenschaftlichen Ausdruckes und heftiger Bewegung hinneigende Pathos trifft man nicht selten an. Selbst diese Impulse aber, die bei ausschliesslicher Herrschaft zu Einseitigkeiten und Geschmacklosigkeiten führen würden, erscheinen in den meisten Fällen durch ihre Vereinigung mit anderen plastischen Vorzügen veredelt und gemildert, oder aber für bestimmte Zwecke verwendet und dadurch, wenigstens theilweise, gerechtfertigt.

Die realistische Neigung wird in der französischen Plastik durch ein wirklich ernstes, man könnte sagen mit religiöser Andacht gepflegtes Studium der heiligen Natur, vor allen Dingen des menschlichen Körpers in allen seinen Schönheiten, der energischen Musculatur des Mannes sowohl wie der weichen Schwellungen des kindlichen und weiblichen Leibes getragen. Für schöne, ausdrucksvolle Bewegungen und Linien, für eine zugleich zwangslose und wirkungsvolle Gruppirung scheinen die Franzosen ein angeborenes Talent zu haben. Doch vergesse man dabei nicht ihre guten Schultraditionen, welche selbst die rücksichtslosesten Naturalisten, auch wenn sie es wollten, zum Glück nicht ganz los werden; diese Traditionen, welche vor Allem auf die Pflege und Erhaltung des ächt plastischen Gefühles hinwirken, indem sie die französischen Bildhauer zu einem ehrfurchtsvollen, doch unbefangenen Studium der plastischen Meisterwerke der Vergangenheit, in erster Linie der guten Antike, und der italienischen Renaissance des 15. und 16., sowie der französischen Renaissance des 16. Jahrhunderts, anleiten und anhalten.

Am nächsten kommen den Franzosen in ihren Intentionen und Leistungen die Belgier, wenn auch bei denselben das Conventionelle und Gezierte häufiger auftritt. Aber welch' feinen und edlen Realismus finden wir bei *Charlier,* welch' grossartige Conceptionen, welch' zarte Reize bei *Dillens*, *Paul de Vigne*, *v. der Stappen.*

Eine gründliche Niederlage aber erleidet die Mehrzahl der Italiener, abgesehen von ihren Portraitstandbildern und Büsten, in denen sie Vorzügliches leisten, den Franzosen gegenüber, durch ihre auf äusserliche Effecte und kleinliche Unterhaltung gerichteten naturalistischen und technischen Spielereien, durch den unplastischen Eifer, mit dem sie die geschmacklosesten Costüme oft als Hauptsache ihrer Figuren in ängstlicher Genauigkeit und raffinirter Technik ausführen und durch die süssliche Pikanterie, mit der sie, in einem äusserlichen Scheinrealismus, ohne ernsteres Studium häufig den menschlichen Körper darstellen.

Das Schlimmste leistet darin die Mailänder Schule, eine wahre Zuckerbäckerplastik, deren manierirte Werke man auf tausend Schritte erkennt. Florenz liefert noch immer ausgezeichnete, vom Quattrocento inspirirte Büsten, sowie es überhaupt eine ernstere Richtung verfolgt. In Rom vereinigen sich alle Schulen, auch in Neapel blüht wenigstens ein gesunderer, kräftigerer Realismus als in Mailand. Freilich ist zu bedenken, dass auf die auswärtigen Ausstellungen die gediegenen Monumentalwerke der Italiener selten gelangen; in Paris war nur das Modell zum Monumente des Giordano Bruno zu sehen, eine grossartige Gestalt, die neben einigen ausgezeichneten Büsten von *Laurenti, Lazzarini, Calvi* und Anderen, die Ehre der italienischen Plastik auf der Ausstellung rettete.

Die Engländer kleben, bei fleissigem Studium, zu sehr an ihren Vorbildern, welche sie bald in der Antike, zumal Polyklet, bald in den Florentinern des 15. und 16. Jahrhunderts suchen. Doch lieferten sie besonders schöne kleine Sachen, wie z. B. *Mullins.* Störend sind bei ihren sonst trefflichen Figuren die langen Beine.

Den nordischen Plastikern, mit den schwammig weichen, nackten Frauenkörpern, welche sie mit Vorliebe als Personificationen irgend einer Stimmung vorführen, ist vielfach eine etwas fade Süsslichkeit und versteckte Sinnlichkeit eigen; was endlich die deutsche und österreichische Bildhauerei anbetrifft, so war dieselbe so schwach auf der Ausstellung vertreten, dass es nicht thunlich erscheint, sie hier weiter zur Vergleichung heranzuziehen.

So viel ist auf alle Fälle sicher: Wenn man die plastischen Leistungen aller Nationen auf der Ausstellung verglich, so müsste man völlig voreingenommen gewesen sein, wenn man nicht den Franzosen den Grand prix zuerkannt hätte.

H. Semper.



Ludwig Dill pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Holländische Landschaft





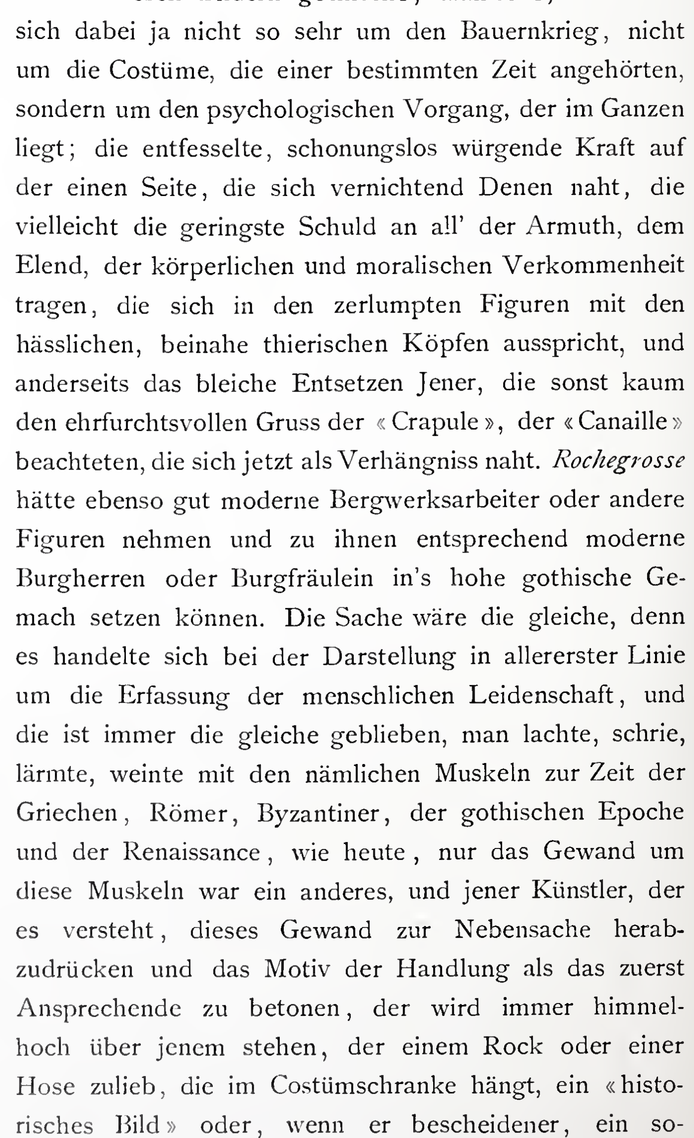
L. Dill. Siesta (Venezianische Lagunen).



F. M. Bredt. Studie.

BILDERSCHAU.

Das Wort «intim» — ich weiss nicht, wer es zum ersten Male in diesem zutreffenden Sinne gebraucht hat — ist ein in seiner Art neuer Ausdruck für jene Bestrebungen der Malerei, die sich mit der Welt ringsum, so wie sie ist, befasst, ihr mit Liebe nachgeht, all' ihre kleinen Falten und Fältchen zu entdecken sucht und sich ganz und gar in das individuelle Wesen irgend einer Erscheinung vertieft. Ich sage absichtlich, der Ausdruck sei in Bezug auf künstlerische Dinge neu angewendet. Das was er bedeutet, war auch schon früher da, in ausgeprägtester Weise, allerdings nicht zu der Zeit, da die Welt mit historischen Costümen gefüttert wurde, die oft ausschlaggebender waren als das Thema, dem sie doch eigentlich nur Bekleidung hätten sein dürfen. Es giebt allerdings auch historische Bilder, bei denen der Ausdruck der geistigen Potenz des Künstlers in einem Maasse vorhanden ist, dass man momentan gar nicht fragt, ob die Figuren auf diesen Bildern gothische, alanische, hunnische oder Rococo-Kleider tragen. Das menschlich Packende überwiegt dann den bestechenden Einfluss, den das Stoffliche immer da macht, wo es sich als Lückenbüsser für die Armuth des geistigen Ausdruckes in die Bresche stellen muss. Wer dachte an Costüme, wenn er die «Glocken von Huescar» von *Cassado* anschaute, 1883 zu München ausgestellt. Unten im Hofe, nur von einem colossalen Fanghunde begleitet, der Mann, der seine widerspänstigen Vasallen über die Klinge springen liess; zu seinen Füssen die blutbespritzten Köpfe der Justificirten, rückwärts in einem dunklen Winkel ihre Leiber, das Ganze ein Bild härtesten persönlichen Willens, und auf der Treppe die Schaar der entsetzten Höflinge und Ränkeschmiede, die des einzelnen Mannes, der die ganze Ueberraschung veranlasste, kaum gewahr werden und nur am Boden, hingeworfen wie Kohlköpfe, die Häupter ihrer Complizen sehen. Das war ein Stück despotischer Energie mit künstlerischer Energie dargestellt und ohne jenen Krautsalat von Stillleben, die zusammen genommen auf vielen sogenannten Historienbildern viel mehr sprechen als das Sujet. Aehnlich wirkt das grossartige Bild von *Rochegrosse*, «Scene aus einem Bauernaufstande», wo die Rotte der halb verhungerten und unter dem aristokratischen Joche halb zum Thiere erniedrigten Bauern durch die eingeschlagenen Fenster in die inneren Gemächer eines Feudalschlosses dringt und der dort versammelten Familie, Urahne, Grossmutter, Mutter und Kind, als Willkomm das abgeschlagene Haupt des Vaters auf einer Picke entgegenstrecken. Es handelte



sich dabei ja nicht so sehr um den Bauernkrieg, nicht um die Costüme, die einer bestimmten Zeit angehörten, sondern um den psychologischen Vorgang, der im Ganzen liegt; die entfesselte, schonungslos würgende Kraft auf der einen Seite, die sich vernichtend Denen naht, die vielleicht die geringste Schuld an all' der Armuth, dem Elend, der körperlichen und moralischen Verkommenheit tragen, die sich in den zerlumpten Figuren mit den hässlichen, beinahe thierischen Köpfen ausspricht, und anderseits das bleiche Entsetzen Jener, die sonst kaum den ehrfurchtsvollen Gruss der «Crapule», der «Canaille» beachteten, die sich jetzt als Verhängniss naht. *Rochegrosse* hätte ebenso gut moderne Bergwerksarbeiter oder andere Figuren nehmen und zu ihnen entsprechend moderne Burgherren oder Burgfräulein in's hohe gothische Gemach setzen können. Die Sache wäre die gleiche, denn es handelte sich bei der Darstellung in allererster Linie um die Erfassung der menschlichen Leidenschaft, und die ist immer die gleiche geblieben, man lachte, schrie, lärmte, weinte mit den nämlichen Muskeln zur Zeit der Griechen, Römer, Byzantiner, der gothischen Epoche und der Renaissance, wie heute, nur das Gewand um diese Muskeln war ein anderes, und jener Künstler, der es versteht, dieses Gewand zur Nebensache herabzudrücken und das Motiv der Handlung als das zuerst Ansprechende zu betonen, der wird immer himmelhoch über jenem stehen, der einem Rock oder einer Hose zulieb, die im Costümschranke hängt, ein «historisches Bild» oder, wenn er bescheidener, ein so-

genanntes «historisches Genre» componirt, was nach der Aussage eines Schlachtenmalers (er selbst nannte sich lieber «Bataillen-Maler») das Uebergangsstadium zum «gewöhnlichen» Genre bildet (welches natürlich nach der Anschauung sehr Vieler schon nicht mehr so viel werth ist wie z. B. ein abgemurxter Grandseigneur oder sonst ein historisches Unglück). Es ist dies ein Umstand, der z. B. durchschnittlich die französischen Darstellungen aus dem Kriege 1870/71 weit über die Mehrzahl der deutschen Arbeiten gleicher Richtung emporhebt. Dort spricht mehr der Mensch, die Aufregung des Kampfes, die verzweifelt sich wehrende Vaterlandsliebe, ja, auch der Gegner ist oft viel charakteristischer erfasst, als es Seitens mancher deutschen Maler ihren eigenen Landsleuten gegenüber geschah; die Künstler mussten entweder mit den höchsten Persönlichkeiten des Generalstabes rechnen oder die tapferen deutschen Soldaten mehr als Illustrationsmaterial für ein practisches Handbuch über Kriegführung anschauen und sie demnach auch behandeln, statt das zum Angelpunkte zu machen, was eigentlich den Ausschlag gab: die unwiderstehliche eiserne Wucht, das, was den Deutschen manchmal lähmt und ihn anderseits zum fürchterlichen Gegner macht, jenes gewisse sichere, wenn auch zuweilen langsam heranschreitende, in voller Entwickelung aber zermalmende Wesen, das schon auf allen Schlachtfeldern Europa's sich bewährt hat, und wär's auch im Unglück gewesen. Dies nebenbei. Wie nun eine ziemlich abgegrenzte Zeit der historischen Costümstückmalerei hinter uns liegt, welche den grössten Aufgaben mehr mit bunten Fetzen als mit menschlich gross entwickelten Eigenschaften zu Leibe rückte, ebenso verhielt es sich mit der Landschaft, die auch ihre «historische» Zeit gehabt hat, trotzdem Meister früherer Zeiten schon vollständig auf den Wegen der modernen Naturanschauung gewandelt waren. Die alten holländischen Landschafter waren in ihrer Art so «intim» gewesen, wie es sich nur denken lässt. Ihre Bilder stellten nicht ganze grosse Alpenreviere mit so und so viel unerstiegenen Spitzen dar, noch viel weniger erfundene Scenerien, nein, sie hiessen einfach «Der Wasserfall», «Die Mühle», «Der Waldweg», «Die Wiese». Von «Componiren» lag erst recht nichts drin, d. h. von jenem Arrangiren der Versetzstücke, mit denen man «angenehme Linien» macht. Bewahre! Sie nahmen die Natur einfach und ernst, wie sie sich dem unverdorbenen und unbefangenen Auge darbietet, sie thaten nichts hinzu und nahmen nichts davon, sie waren mit einem Worte «intim». Allerdings nicht einseitig.

Jenes herrliche Blatt *Rembrandt's* mit den drei Bäumen, dem weiten Ausblick in das ebene Land, über welches schwere Wetterwolken langsam dahinziehen, es würde, machte das Einer heute, als veraltet, als «componirt» von den meisten Hyper-Realen verpönt werden und geniesst bei diesen Gestrengen nur noch so eine gewisse Achtung «um Gottes willen», weil es doch ein *Rembrandt*, ein «leidlich talentvoller Kerl» war, der es gemacht hat. Die Grösse, die in diesen Sachen liegt,



F. M. Bredt. Weibliche Studie.

beruht wohl im Wesentlichen in der Unbefangenheit, womit die Künstler ihren Motiven zu Leibe gingen. Das vermissen wir heute zumeist. Indessen sind gerade die modernen Niederländer in diesem Stücke den localen Traditionen treu geblieben, und haben sich, ohne die Alten nachzuahmen, doch in jener gesunden Richtung weiter entwickelt, die noch immer einen herzerfrischenden Eindruck macht. Es liegt in vielen dieser modernen Niederländer ein Stück Empfindungskraft, die alles Erfundene weit weit übertrifft, sich in realistischem Sinne an die Erscheinungswelt im besten Sinne, ohne dabei trivial oder langweilig zu sein, hält und ihr dennoch



Math. Schmid. Studie.

nur den wirklich künstlerischen Zauber abzugewinnen versteht. Gerade in der Einfachheit liegt ihre Stärke und — was allerdings auch ausschlaggebend wirkt: das Publikum dort versteht diese Art, schätzt sie und ist nicht durch theoretische Kunstmaximen in seinen Anschauungen verzopft, wie dies häufig anderweitig auf der Welt der Fall ist. Wo man eben nicht weiss, wie ein guter Braten schmeckt, da siedet man das Fleisch, und die magere Kost schmeckt dann auch. Wenn nun aber noch gar von staatsmännisch sich geberdender Stelle aus mit dem Brusttone der Ueberzeugung gänzlich unverdaute und ebenso völlig unverstandene wie unverständliche Worte über Kunst und Künstler der Welt zum Besten gegeben werden, wie z. B. jener famose Ausspruch eines bayerischen Kammervirtuosen in solchen Dingen: Es sei bedauerlich, dass die modernen Künstler mehr nach dem Modell als nach der Natur studirten, darunter leide die Originalität*), ja dann freilich fühlt man sich nimmer recht in Athen, sondern eher in einem etwas weiter nördlich gelegenen Staate, der mit dem Initial B anfängt und wo man von der Kunst wahrscheinlich ebenso hohe Begriffe hatte, wie die Kunstgelehrten der bayerischen Kammer. Doch — wir hatten es ja mit dem holländischen Tieflande und nicht mit den Plattheiten und Auswüchsen am Isarstrande zu thun, dem übrigens in Bezug auf seine malerischen Eigenschaften ungemein oft Unrecht geschieht.

Die bayerische Hochebene, von den meisten Reisenden als eine ziemlich trostlose, jedes malerischen Reizes bare Gegend verschrieen, bietet in ihrer Art wundervolle landschaftliche Bilder und Stimmungen, die nur der zu würdigen weiss, der Tage lang draussen im Moos gewesen ist, um den Reiz der silberigen Ferne zu studiren oder mit dem Gewehr in der Hand dem Wilde nachzuspüren. Ein jedes Ding will eben verstanden sein, und wenn Einem erst die Feinheit dieser anscheinend monotonen Gegend klar wird, so tauscht man sie nimmer ein gegen den Rheinfall von Schaffhausen, den Staubbach und einige Dutzend vergletscherter Hochlandsspitzen, die schon vermöge ihrer körperhaften Erscheinung für das ungebildete Auge etwas Imponirendes haben, den Maler aber unter Umständen zur Verzweiflung bringen können, wenn sie recht schön coulissenartig sich hinter einander aufbauen. Und wie mit der bayerischen Hochebene, so ist es mit dem holländischen Tieflande oder mit jenen flachen Ufern der Adria, wo die Wogen des Meeres sich in ein tausendfach verzweigtes Labyrinth von Canälen, seichteren und tieferen Wasserarmen verlieren. An der holländischen Ebene wird das wenig geübte Auge höchstens vom saftigen Grün der Wiesen entzückt sein und manchmal mit einem Gefühl, das dem Gähnen verwandt ist, die langsame Schwingung der Windmühlenflügel am Horizonte verfolgen, wie es anderseits in den Dünen und Sandbänken der Lagune nur unförmliche, ganz willkürlich gestaltete Sand- oder Schlammhaufen sieht. Und doch — sieht dieses gleiche Auge dann solch ein Sujet als Bild, so dämmert ihm vielleicht nach und nach ein Empfinden auch für die Schönheit solcher Landschaft auf, die im künstlerischen Gewande — Photographien thuen das ja nie — eine Sprache zu ihm spricht, die es vor der Natur absolut nicht verstand. Eine gewisse Interpretation wird stets Aufgabe der Kunst bleiben. Fällt diese weg — was übrigens aus sehr naheliegenden Gründen niemals der Fall sein wird — so steht der Mensch der Zukunft sicher ebenso unverstehend der Natur gegenüber, als er es heute thut, es müsste denn sein, dass die consequent gewordene, durchaus realistische Lebensanschauung künftigen Generationen andere Sehwerkzeuge gäbe, als es jetzt der Fall ist. Indessen macht die Natur keine Bocksprünge, das überlässt sie immer den Auserkorenen unter

*) Darüber und noch über viel andere geistreiche Sachen gibt die «Sitzung des Finanz-Ausschusses der Bayerischen Kammer der Abgeordneten vom 4. März 1890» die herrlichsten Aufschlüsse. Gedruckt zu lesen in der «Allgemeinen Zeitung», in den «Münchener Neuesten Nachrichten» etc.



Wilhelm Lindenschmit pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Lebens Lust und Last



ihren Zweifüsslern, die gewiss manchmal aus keinem anderen Grunde den Herrgott leugnen, als weil sie fest überzeugt sind, dass ihnen eigentlich diese Rolle zu spielen beschieden sei.

Kommen wir nochmals auf das «Intime» in der Kunst zurück, so findet man, dass die Talentvollen unter den Modernen genau dieselben Ziele verfolgen, wie viele der älteren Meister, von deren Schaffen uns ein Zeitraum von über zweihundert Jahren trennt. Wir wollen es wieder, was sie wollten, die Vertiefung in ein Stück Natur ohne jegliche künstliche Aufbauschung, und darin sind uns die Franzosen vorangegangen. Einfachheit der Anschauung, Einfachheit des Themas, bei dessen Behandlung es darauf ankommt, dass der Künstler dem Wesen der Erscheinung mit voller Liebe entgegentrete, nicht wie der Apotheker, der beim Lesen eines Receptes mit dem Kopfe nickt und sagt: «Werden wir gleich haben! Kommen Sie in einer halben Stunde wieder». Gerade die Einfachheit, welche das «Intime» voraussetzt, verlangt einen weit schärferen, klareren Blick und grössere Vertiefung in die Natur, als jene componirten Geschichten, auf denen Alles zu sehen ist, wie in dem Gedichte: «Mein Herr Maler, will er wohl» etc. Dass in solchem Streben eine Portion unleugbarer, thatkräftiger Gesundheit liege, wird Niemand bestreiten wollen, der nicht selbst Partei ist. Deswegen ist ja aber nicht nothwendig, dass alle Welt nur Feldwege, Uferabhänge oder Dorfgassen male. Die Sache wird eben immer so sein, dass Der, der wirklich Etwas kann, aus jeglichem Dinge Etwas zu machen versteht, was Andere niemals in ihrem Leben lernen, vielleicht nicht einmal begreifen.



Math. Schmid. Studie.

Ludwig Dill in München, der manchen Sommer mit den Trabaccoli der Chioggioten über die blauen Fluthen der Adria hingefahren ist und von dort ausserordentlich fruchtbare Anregungen bekam, besuchte vor wenigen Jahren zum ersten Male die Niederlande. Kein Wunder, dass ein gewisses verwandtes Element, was ja überall im Tieflande, nahe dem Meere auftritt, ihn hier sofort fesselte und ihn dazu trieb, nicht blos schauend, sondern schaffend seine Eindrücke aufzunehmen. Die wundersamen Lüfte, die feine Silhouette, welche einzelnen Baumgruppen in der Ebene einen ganz wesentlich anderen Reiz verleiht, als wenn sie zum Hintergrunde eine grüne Berghalde oder aufsteigende Felswände haben, und Tausend andere Dinge treten ja in solchem Falle dem Maler herausfordernd entgegen; er darf nur zugreifen. Alle bringen das nun freilich nicht fertig, selbst wenn sie sich die grösste Mühe geben. Das Gefühl für das «Intime» fehlt ihnen eben. Das Bild *Dill's*, das hier beigegeben ist, was bietet es viel an Aufwand von Mitteln? Wenig — und doch, was liegt nicht in diesem Wenigen eine warme Empfindung, ein ausgesprochen künstlerisches Wesen! Ein seichter Canal mit wenigen Hütten am Ufer, ein zerfallender Bretterzaun, dahinter, gegen die helle Luft stehend, Baumkronen, eine duftig vernebelte Ferne — voilà tout! Ja, machen muss man es eben können. Das Sujet ist so anspruchslos, wie hunderttausend andere, an denen man oft ohne Eindruck vorübergeht, und dennoch, was braucht es mehr zu einem guten Bilde? Dabei ist die Auffassung gross und ein ungemein ausgeprägtes Gefühl für die Feinheiten der perspectivischen Wirkung darin, die Farbe klar, ohne angelerntes Recept. Als Gegenstück sei eine reizende Zeichnung des gleichen Künstlers geboten, eine Reminiscenz aus den Jahren seines Aufenthaltes in Italien. Die aufgewendeten Mittel sind so einfach wie möglich und dennoch liegt Farbe, ausgesprochene Localfarbe über dem Ganzen.

In wesentlich andere Regionen führt *Wilhelm Lindenschmit's* (München) Bild. Was wurde nicht von vielen zünftigen Kunstempfindlern da für ein Halloh erhoben, als das Bild auf der ersten Münchener Jahresausstellung der allgemeinen Betrachtung sich stellte. Zwei Bilder! schrien

die Einen und erbrachten Paragraph für Paragraph den Beweis, dass, wenn das Ganze wie ein Bild wirken sollte, es so und so und so gehalten sein müsste. Je nun, die wussten's halt besser, wie Alle, die nicht selbst schaffend, sich berufen fühlen, ihrer Weisheit die Zügel schiessen zu lassen. Schade, dass es kein Corpus Justinianum für Kunstsachen giebt, womit nicht anderseits etwa gesagt sein soll, dass sich der Byzantinismus nicht auch bei Malenden und Meisselnden in hohem Grade bemerkbar machen könne. *Lindenschmit* betrat mit «Lebens Lust und Last» wesentlich andere Bahnen als bisher. Seine Reformationsbilder sind zu bekannt, als dass hier näher darauf eingegangen zu werden braucht, und wenn man unter diesen eine Perle nennen will, so braucht nur an seinen «Ulrich von Hutten auf der Universität Bologna» erinnert zu werden. Gerade dieses Bild war eine jener Schöpfungen, in der ein Hauptaccent auf den psychologischen Vorgang gelegt war. Der deutsche Haudegen, die massive männliche Tapferkeit des Germanen hat in dieser einen Figur eine weit drastischere Schilderung gefunden, als bei manchem Bilde, wo Zündnadelgewehre und Pickelhauben zu Hunderten auftraten. Wenn nicht der Titel des vorliegenden Bildes an und für sich die Absicht kundgäbe, dem Ganzen etwas Allegorisches zu verleihen, so möchte man — und das schadete dem Bilde sicherlich nicht — an eine Begegnung der Wohlhabenheit und Armuth denken, wie sie täglich, stündlich vorkommt. Das arme Weib mit der Bürde auf dem Kopfe, was denkt es an Lenz, an Blüthenschnee und Vogelsang, ihr ist das Leben nichts weniger als ein Traum; es ist vielmehr greifbare harte Wirklichkeit, wo Hunger und Kälte das Leitmotiv bilden. Und doch hat der kleine, am Gewande der Mutter hängende Kerl sich einen Strauss aus Blüthen gebunden und hält nach ächter Kinderweise alle die Blumen hoch oben am Stiel im Fäustchen. Man möchte an gewisse «Gedichte in Prosa» von *Turgeniew* denken. Und nun daneben, auf grünem Plan ein zartes, weibliches Figürchen, das vielleicht leise, leise zum Klange der Mandoline eine Melodie vor sich hinsummt — —

> Ueber'm Garten durch die Lüfte
> Seh' ich Wandervögel zieh'n — —

Blüthenzeit und Minne, das sind ja zwei so verwandte Dinge für Den oder für Die, welche Zeit haben und der festen Ueberzeugung leben, dass das verlorene Paradies sich doch zuweilen erschliesse. Wohl Dem, der unter diese Glückseligen zählt. *Lindenschmit's* Anschauung giebt in dem Bilde absolut keine Spitze des einen Zustandes gegen den anderen, es will nicht tendenziös sein oder wenigstens nicht in höherem Maassstabe, als eben jeder Contrast eine gewisse Tendenz von selbst in sich trägt. *Lindenschmit* hat sich meines Wissens da zum ersten Male mit grösserer landschaftlicher Umgebung für seine Figuren befasst und hat sie mit eigenem Geschicke bezwungen, wenn auch vielleicht der blühende Schwarzdorn in der Hecke ein wenig dem dunkeln Holzbündel zu Lieb' gerade an dieser Stelle gewachsen ist. Was aber vor Allem an dem Bilde hervortritt, ist, dass es ein Resultat vollster Ueberzeugung, nicht blöder Nachempfindung ist. Naturen, die so positiv ausgesprochene Ansichten über das Wesen der Kunst haben, wie es bei *Lindenschmit* der Fall ist, die fallen nicht von heute auf morgen von einem Extrem in's andere, sondern der Wandlungsprocess ist ein Resultat fortschreitend sich geltend machender Ueberzeugungen.

« Rauch-Ringel-Blasen » könnte man die zwei liebenswürdigen Bilder von *Emil Rau*, München, betiteln. Ob den stämmigen jungen Burschen blos die Ringel so freuen, die er da in die Luft hinaussendet, oder ob's nicht ist, wie beim gestrengen Freiherrn im Trompeter von Säkkingen, der seinem Töchterchen die Mähr von den gefangenen deutschen Soldaten zu Paris erzählt, da sie durch ihr gewaltiges Qualmen, Dampfen, Wolkenblasen aus langer, irdener Thonpfeife die Aufmerksamkeit des französischen Hofes erregten, wie Cavaliere und schöne Frauen kamen, um die deutschen Bären zu sehen, «und auch sie kam, sie, die stolze Leanor Montfort du Plessey's ». Und weiter:

> Wie der Dampf der Feldgeschütze
> Flog der Rauch aus meiner Thonpfeif',
> Und s'war gut so. Auf den Wölklein,
> Die ich Angesichts der Stolzen
> Keck empor blies, sass Gott Amor — —

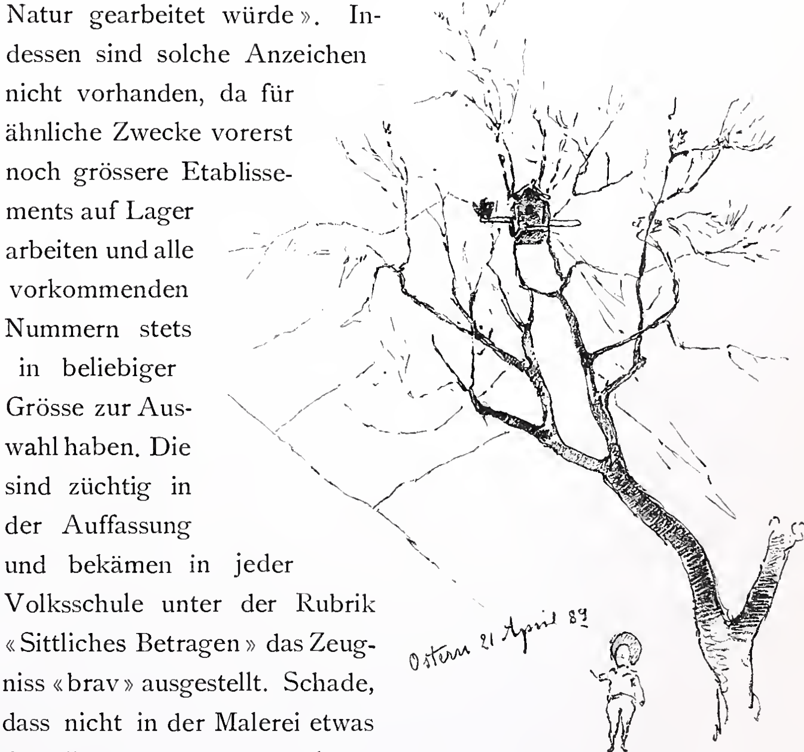
Durch die Ringel sieht der Bursche ja etwas ganz Anderes als blos Luft. Da schauen zwei Augen durch, die in einem lachenden Mädchengesicht sitzen, und in dem Köpfchen der reizenden Dirn drehen sich die Gedanken auch um etwas Anderes, als um den Strickstrumpf; ob sie gar so sehr auf die Anzahl der Maschen achtet, oder ob die Rauchringel sich als Maschen eines Netzes um sie legen und sie träumen lassen, wie's wär', wenn

der Toni und sie hinter der Dorfmusik hergingen, geführt vom Hochzeitslader im altmodischen Rock, wenn dann die Kirchenglocken läuteten und der Böller Krachen an den Bergwänden hinrollte — — ja, ja, s'wird wohl so sein und wie lang wird es dauern, bis sie sagt: «Geh', Toni, blas' mir a Ringel in's G'sicht, aber ganz nah' musst hergeh'n!» Die zwei Bilder sind ein ausserordentlich glücklicher Einfall des Künstlers, gerade weil es zwei sind und nicht eins.

Ein anderer Münchener Künstler, der oft und mit Geschick das Leben des heimischen Gebirgsvolkes zum Gegenstand malerischer Behandlung gemacht hat, ist *Hugo Kauffmann*, der, was das specifisch münchnerische «Genrebild» betrifft, unbedingt mit unter die besten Vertreter dieser Richtung gezählt werden muss. Das Streben in diesen Darstellungen liegt darin, zu erzählen, nicht lediglich ein Stück Natur in der ganzen Feinheit der Erscheinung wiederzugeben. Es ist das, was die Schöpfungen eines *Ludwig Knaus*, eines *Vautier, Spitzweg* und vieler Anderer zu köstlichen Culturschilderungen macht, die ein Stück Leben wiedergeben, die Vergangenheit ebenso mit in Betracht ziehen lassen wie die Zukunft; dass diese Richtung selbst bei ganz moderner Anschauung immer ihren Werth behalten wird, das beweisen z. B. ein *Bockelmann*, ein *Brütt* und andere namhafte Meister immer wieder von Neuem.

All' die verschiedenen Interessen, die sich beim öffentlichen Ausgebot von Hausgeräthen aller Art zeigen können, sind da vertreten. Es sind stereotype Figuren, und doch sind sie in ihrer Weise, jede für sich, interessant, der Antiquar ebenso, der in alten Chroniken herumblättert, wie der sorgsame Hausvater, der für seine Küche ein Salzfass und etliche Kochlöffel erstanden hat, der Gerichtsschreiber, der mit offenem Munde das Meistgebot erwartet, wie die Jugend, die natürlich ein Hauptgaudium bei solchen Sachen hat. Es ist das immer wiederkehrende End vom Liede! Erst zusammentragen, ausbauen und dann die gleichen Dinge wieder nach allen Windrichtungen zerstreut sehen; wenn man will, so liegt in einem solchen Bilde die ganze Vergänglichkeit deutlich illustrirt — nur denkt von den Steigernden momentan gewiss keiner daran. Wenn eine Frage sich bezüglich des Arrangements vielleicht thun lässt, so ist es die: Hat das Alles da Platz? Die räumliche Anordnung ist nicht immer das Leichteste bei solchen Dingen.

Gegenüber solch gemüthlicher Schilderung wirkt eine Composition wie die «Elektricität» von *E. Barrias* in Paris wie antipodisch. Das Ganze führt in die Regionen, wo Kraft der Empfindung und Schönheit im künstlerisch Geschaffenen das ausschlaggebende Element bilden. Mögen auch viele der kannegiessernden Politiker von der leichten, lebenslustigen Weise der gallischen Grenznachbarn immer denken, wie von einem flatterhaften Geschöpfe, das zu keinem ruhigen festen Halt in sich selbst kommt — die Pariser Weltausstellung hat es bewiesen, was in demselben Volke für ein tiefer Ernst, für ein nimmer ruhender Arbeitsgeist steckt, der sich in sichtbaren Schöpfungen Luft macht. Die Plastik speciell hat — von den anderen Kunstfächern sei hier nicht die Rede — ihre colossale Ueberlegenheit gegenüber den Werken aller ausstellenden Nationen dargethan, und wenn unter den letzteren Deutschland nicht aufgeführt werden kann, weil es sich von der Betheiligung fernhielt, so gilt das Gesagte gleichwohl dennoch auch hiefür. Vielleicht würde sich, speciell im Süden Deutschlands, ein neuer Aufschwung in Scene setzen lassen, wenn die Plastiker sich mehr mit den Gestalten der Legende befassen würden. Ein Crucifixus, ein heiliger Sebastian, und allenfalls einige Putti — das dürfte aber die höchst gesteckte Grenze des Nackten sein, und vielleicht liesse es sich auch einrichten, «dass weniger nach dem Modell als nach der Natur gearbeitet würde». Indessen sind solche Anzeichen nicht vorhanden, da für ähnliche Zwecke vorerst noch grössere Etablissements auf Lager arbeiten und alle vorkommenden Nummern stets in beliebiger Grösse zur Auswahl haben. Die sind züchtig in der Auffassung und bekämen in jeder Volksschule unter der Rubrik «Sittliches Betragen» das Zeugniss «brav» ausgestellt. Schade, dass nicht in der Malerei etwas Aehnliches sich machen lässt,



wie z. B. das Maler-Buch vom Berg Athos, das den orientalischen Christen schon seit Hunderten von Jahren ohne Verirrung immer die richtigen Bilder geliefert hat. Nun freilich — diese Leute haben nichts von jenem weltbezwingenden Funken an sich, dem *Barrias* sein Werk geweiht hat und aus dem ein Künstler spricht, bei dem das Wort «Kunst» von «können» herkommt.

H. E. von Berlepsch.

DIE MALEREI IM DIENSTE DER DRAMATISCHEN KUNST.

Sowie die dramatische Dichtung nur in der sinnlichen Erscheinung zu ihrem eigentlichen Zwecke kommt, so muss das Theater im Allgemeinen die Mitwirkung der bildenden Künste zu Hilfe nehmen. In den Decorationen oder «Auszierungen», wie man es früher nannte, soll dem Schauspiel eine Förderung der schönen Täuschungen zu Theil werden, welche auch der Dichter erstrebt; und in gleicher Weise soll durch die Costüme der Darsteller die Glaubwürdigkeit der Handlung erhöht werden.

Von diesen Gesichtspunkten betrachtet, bedarf die theatralische Vorstellung ebensowohl der entsprechenden gemalten Decorationen und der den Charakteren des Dichters angemessenen Costüme, wie des dichterischen Wortes.

In der Geschichte der Schauspielkunst sind mannigfach wechselnde Perioden eingetreten, in denen der eine Theil auf Kosten des anderen zu viel hervorgehoben wurde. Es gab Zeiten, in denen alle Wirkungen von der Bühne nur durch äusserlichen Pomp erreicht werden sollten, und es gab andere Zeiten, in denen man meinte, mit puritanischer Nüchternheit auskommen zu können.

Erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts zeigen sich bei uns die ersten Anfänge des modernen Decorationstheaters, und die ersten Anregungen kamen aus dem Kunstlande Italien. In meiner unlängst erschienenen Schrift: «Die Entwickelung des scenischen Theaters» (Stuttgart, *Cotta's* Verlag) sind Mittheilungen darüber enthalten, mit welchem naiven Staunen ein deutscher Künstler und Architect, *Joseph Furtenbach*, über die Wunder der italienischen Decorationsbühne berichtete. Auch andere Mittheilungen aus jener Zeit geben uns einen hohen Begriff von der künstlerischen Pracht, die in dem Decorations- und Maschinenwesen der italienischen Bühne seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts getrieben wurde, da man in Deutschland dergleichen noch nicht kannte. Als aber mit den italienischen Künstlern, Sängern und Musikern, auch der Luxus in Decorationen auf die deutschen Theater übertragen wurde, da geschah es gleichzeitig mit jener Mischgattung von Drama und Musik, welche gemeinhin mit dem Namen Oper belegt wurde. Als die Prunkoper mit ihren Maschinenkünsten, gemalten Decorationen, Flugwerken mit Göttern und Helden und mit den Reizen des Ballets bei uns Eingang fand, da stand das Schauspiel in Deutschland auf so niedriger Stufe, dass auch die Mitwirkung der bildenden Künste keinen Anspruch auf Beachtung machen konnte. Was man für die Ausschmückungen der Bühne that, beschränkte sich auf Flitter, Feuerwerkskünste und auf handwerksmässige Malereien fragwürdigster Art. Die Maschinerieen und Zauberkünste der fürstlichen Operntheater forderten zwar zur Nacheiferung heraus, aber die Mittel fehlten gänzlich, um damit in der Rivalität mit der Oper etwas zu erreichen.

Sowie die Oper späterhin dem Schauspiel die ersten grossen und schönen Häuser überliefert hatte, so war es auch die Oper, welche der Mitwirkung der Decorationen eine erhöhte Bedeutung gab, und ohne welche die vollständige Wirkung einer Oper nicht mehr gedacht werden konnte. Es ist sehr bemerkenswerth und möge hier beiläufig citirt werden, was *J. J. Rousseau* in seinem «Dictionnaire de musique» in dem Artikel «Opéra» darüber sagt, da seine Definition auch in diesem Falle ungemein klar und bei aller Kürze erschöpfend ist. Er bezeichnet die Oper als ein «dramatisches und lyrisches Schauspiel, in welchem man alle Reize der schönen Künste in der Vorstellung einer leidenschaftlichen Handlung zu vereinigen sucht, um mit Hilfe angenehmer Empfindungen Theilnahme und Täuschung hervorzubringen.» Der letztere Zweck — «l'intérêt et l'illusion» — würde sich vielleicht noch besser dadurch ausdrücken





Emil Rau pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein gelungenes Kunststück.

Original im Besitze der E. A. Fleischmann'schen Hof-Kunsthandlung in München



lassen, dass die «Täuschung» vorangesetzt wird, denn erst durch sie soll die Theilnahme erregt werden. In diesem Sinne liesse sich die Forderung auch auf das gesprochene Drama anwenden, aber für dieses dachte man noch keineswegs an die umfassende Anwendung der Täuschungsmittel. Denn im gesprochenen Drama suchte man die Täuschung und Theilnahme einzig durch die Worte des Dichters und durch die Kunst der agirenden Schauspieler zu bewirken. Desshalb konnte man wohl bei der Oper, nicht aber beim Schauspiel von einer «Vereinigung aller Reize der schönen Künste» sprechen.

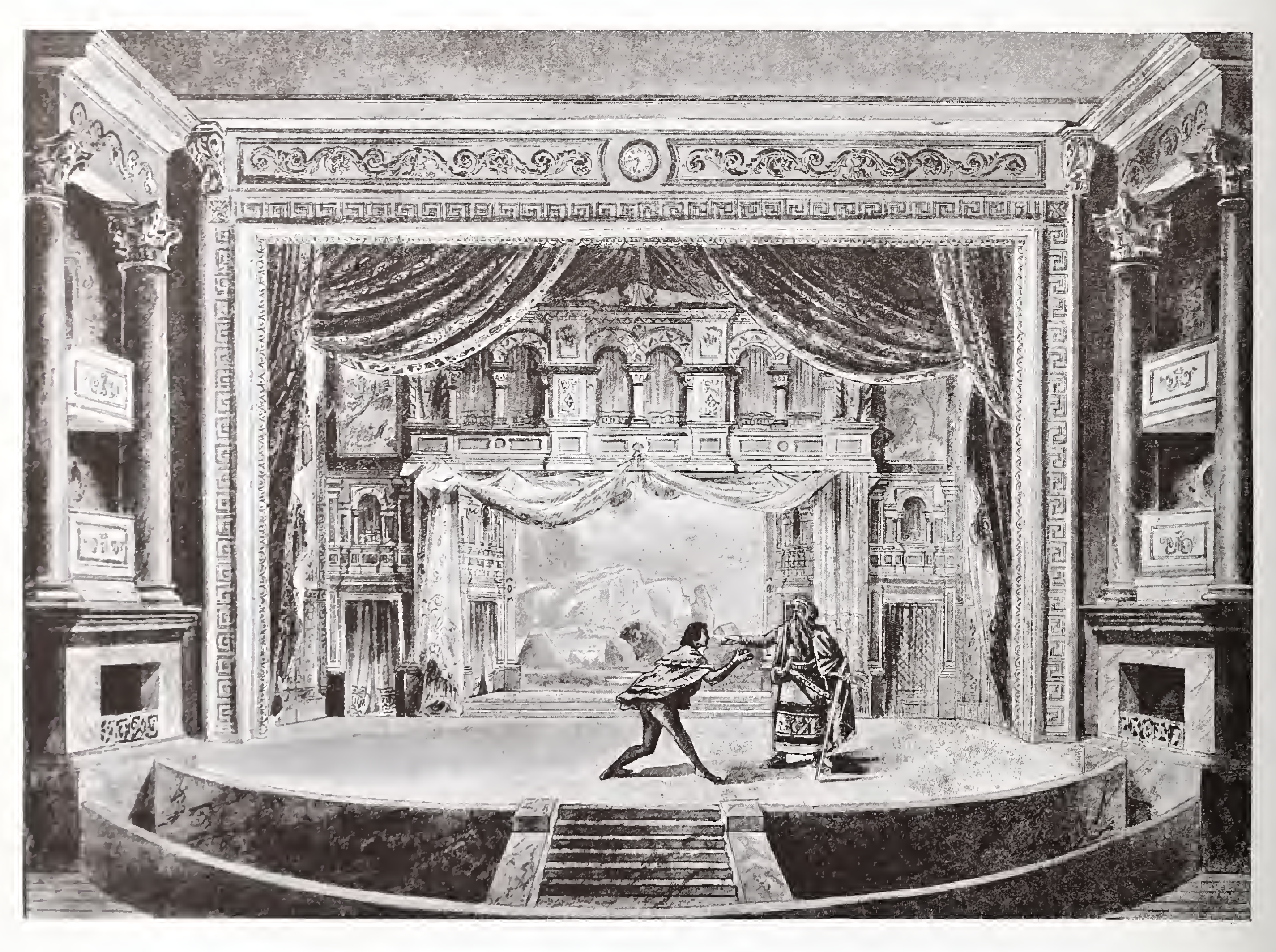
So lange die Tragödie der französischen Klassiker nicht nur auf dem heimatlichen Boden, sondern auch in Deutschland, wie in Italien und in England, als das dramatische Muster galt, war es auch gar nicht erforderlich, auf die Mitwirkung der Decorationen ein besonderes Gewicht zu legen. Denn das Gebot der «Einheitlichkeit» und das Dominiren der Erzählung gegen die Action verwehrte schon an sich eine Mannigfaltigkeit der Schauplätze, und in der Mehrzahl der Stücke blieb die Decoration auf einen gemalten Saal beschränkt.

Im Laufe der Zeiten ist diess anders geworden. Es ist hier nicht der Platz, die verschiedenen Stadien durchzugehen, welche zu der modernen und complicirten Decorationsbühne geführt haben. Wir nehmen einfach die Thatsache, dass gegenwärtig die Mitwirkung der Decorationen, und zwar der künstlerischen Malereien, ebenso wichtig für das Schauspiel geworden ist, wie sie es vor mehr als zweihundert Jahren für die Oper wurde.

In einer Hinsicht muss die neuere Decorationsmalerei als eine Vervollkommnung gegen die frühere Zeit anerkannt werden, indem sie nicht mehr auf blosse Pracht und Augenverblendung (auf Kosten der Wahrheit) hinstrebt, sondern in erster Reihe auf Richtigkeit und Naturwahrheit. Seit etwa achtzig Jahren ist diese Richtung zwar von Paris ausgegangen, aber während sie in Deutschland eine viel grössere Vollkommenheit erreichte, blieb man in Frankreich darin zurück. Das erste Bestreben nach grösserer Naturwahrheit richtete sieh bei uns auf die Verbesserung der Zimmerdecorationen. Es sind bei uns noch nicht viel mehr als fünfzig Jahre her, als noch die Darstellung eines Zimmers in jeder Hinsicht auf Unwahrheit beruhte. Die alte Tradition war: Im Hintergrunde eine Mittelthüre und zwei Seitenthüren (ebenfalls im Fond), oder nur im Fond eine Mittelthüre und auf jeder Seite der Coulissen eine Seitenthüre. Ganz widersinnig wurde die Einrichtung, wenn auf derselben Seite, die eine Coulissenthüre hatte, sich auch ein Fenster befand. Man brauchte in solchen und ähnlichen Fällen sich nur den Grundriss der Wohnung zu denken, um zu erkennen, dass solche Verhältnisse in der Wirklichkeit nicht vorkamen. Ein anderer Uebelstand der älteren Zimmerdecorationen waren die Seitencoulissen, welche die Begrenzung des Zimmers vorstellen sollten, aber perspectivisch zu dem Gesammtbild niemals stimmen konnten. Dieser Uebelstand ist seit etwa fünfzig Jahren dadurch beseitigt worden, dass man an die Stelle der Theilcoulissen geschlossene Querwände anbrachte, so dass die Bühne nach drei Seiten hin wirklich eingeschlossen war und die Zugänge nicht mehr zwischen den Coulissen durch blos aufgestellte Thüren stattfanden. Während in dieser Hinsicht bei Zimmerdecorationen eine grosse Verbesserung eingetreten war, so blieb doch bei offenen Landschafts- und Walddecorationen noch längere Zeit der Uebelstand bestehen, dass durch die regelmässige Stellung der Seitencoulissen eine solche Begrenzung niemals der Natur entsprechen konnte. Der Plan zu einer Umgestaltung der Bühne, wie ihn bereits *Schinkel* 1817 für Berlin entworfen hatte, kam nicht zur Ausführung. *Schinkel* wollte, dass die gemalten Seitencoulissen, sofern sie ebenfalls die bestimmte Localität darzustellen hatten, ganz wegfallen und durch neutrale Gardinen ersetzt werden sollten. Er ging dabei von dem künstlerischen Grundsatze aus, dass das Theater, ebenso wie die gesammte dramatische Kunst, nicht die Aufgabe haben könne, eine gemeine physische Täuschung zu bewirken.

Die wichtigsten Grundsätze der von *Schinkel* nur geplanten Bühnenreform sind neuerdings von der Münchener Theater-Intendanz aufgenommen worden: in der Herstellung einer Bühneneinrichtung, welche es ermöglicht, die *Shakespeare*'schen Dramen so einheitlich geben zu können, wie sie aus dem Geiste des Dichters entsprungen waren und aus der einfachen Bühne seiner Zeit ihre ganze Structur erhalten haben. In dieser Bühneneinrichtung, welche bei dem so häufigen Wechsel des Schauplatzes in *Shakespeare's* Dramen durch die unveränderliche Vorbühne (wie sie ähnlich die alte Shakespearebühne besass, und wie sie die Passionsbühne in Oberammergau noch besitzt) sich in so hohem Maasse bewährt hat, ist der Wechsel der Decorationen einzig auf die gemalte Gardine im Fond verwiesen, wodurch der Wechsel des Schauplatzes mit Leichtigkeit,

ohne den ganzen Bühnenapparat in Bewegung zu setzen, zu vollziehen ist. Diese Bühneneinrichtung, welche nach den Angaben von *Lautenschläger* in München für *Shakespeare* so erfolgreich ausgeführt ist, hat ihrer Natur nach nichts gemein mit der in Worms eingeführten «Volksbühne», bei welcher auf jede Mitwirkung des decorativen Elementes verzichtet ist und welche doch in dankenswerther Weise den Beweis liefert, dass auch ohne diese Mithilfe Wirkungen zu erreichen sind. Die Münchener Shakespearebühne hat aber vor Allem den Zweck, das betreffende Drama in seiner ursprünglichen Structur zur Geltung zu bringen, und dies ist nur durch eine solche Vereinfachung der Bühneneinrichtung zu ermöglichen, in welcher — bei der stets unverändert bleibenden breiten Vorbühne — der Decorationswechsel einzig durch die Prospecte im Fond der zurücktretenden und etwas



Lear.

erhöhten Mittelbühne vollzogen wird. Sowohl für «König Lear» wie für die nachdem zur Darstellung gekommenen und für diese Einrichtung besonders geeigneten Königsdramen (bisher die beiden Theile Heinrich's IV. und Heinrich's V.) sind die gemalten Decorationen im Fond der Bühne von *Burkhard* in Wien ausgeführt worden.

Vorläufig wird die Münchener Shakespearebühne eine Specialität bleiben, weil sie an die bestimmte scenische Form der bestimmten Dichtungen sich anlehnt. Das moderne Drama, welches aus der complicirter gewordenen Bühne der neueren Zeit hervorgegangen ist, wird daher — ebenso wie die Oper — auf dem Boden der modernen Decorationsbühne sich weiter zu entwickeln haben. In dem musikalischen Drama hat bereits *Richard Wagner* die weitgehendsten Ansprüche an die Decorationskunst gestellt, und zwar ganz nach dem schon von *Rousseau* aufgestellten Grundsatz der «Vereinigung aller Reize der schönen Künste».

Hugo Kauffmann pinx

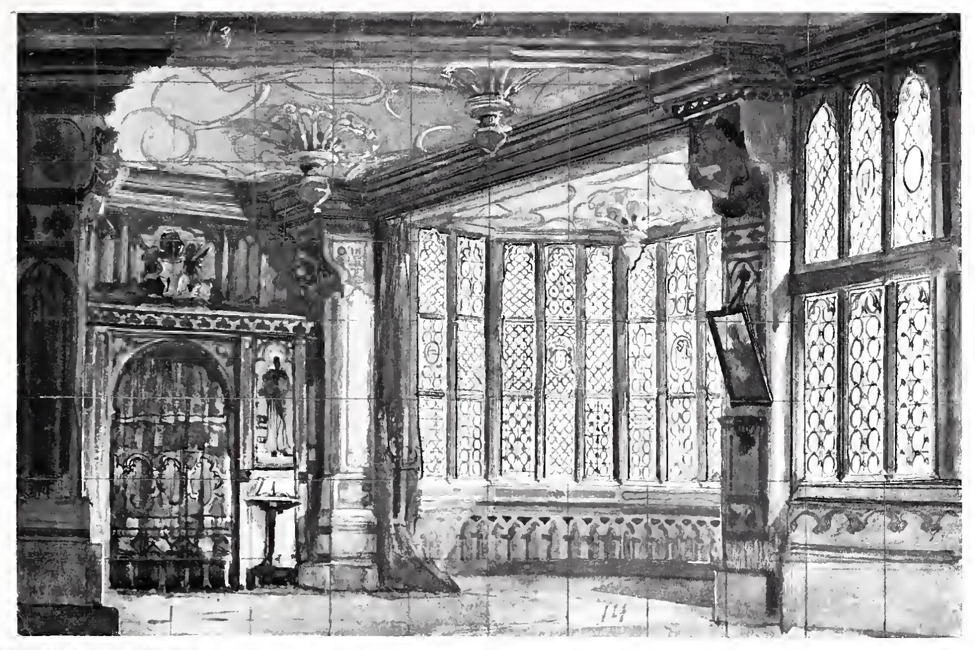
Phot. F. Hanfstaengl München

Die Versteigerung

Original im Besitze der Kunsthandlung Wimmer & Co. in München











Bischofszimmer aus König Heinrich IV., 1. Theil. — Strasse aus König Heinrich IV., 2. Theil. — Saal aus Lear.

Mit Bezug auf das Schauspiel ist man in neuerer Zeit hinsichtlich der Mitwirkung des malerischen und decorativen Elementes viel grundsatzloser verfahren. Einen bedeutenden Anstoss zu der heute so complicirt gewordenen Decorationsbühne hatte der Herzog von Meiningen gegeben, nicht durch Aufstellung eines neuen Princips, sondern nur durch eine reichere und sehr weit getriebene Ausbeute desselben. In den theatralischen Vorstellungen der Meininger wurde überhaupt der Schwerpunkt in das malerische Element gelegt, und wenn man auch von streng ästhetischen Gesichtspunkten darin eine Verletzung des dramatischen Princips erkennen durfte, so ist doch anzuerkennen, dass eben die malerische Seite der Bühnenkunst in den Meininger Vorstellungen mit so grossem Verständniss und Geschick behandelt wurde, dass die Wirkungen nicht ausbleiben konnten.

Die Coburger Decorationsmaler *Gebrüder Brückner*, zu denen sich dann *Lütkemeyer* gesellte, besassen in hohem Grade die Fähigkeit, die Intentionen des herzoglichen Theaterleiters auf's Beste zu unterstützen. Charakteristische Punkte wurden mit grosser Energie, wenn auch zuweilen in übertriebener Weise, hervorgehoben und in so lebhaften Farben gehalten, dass die Decoration an sich schon dramatisch wirken sollte. Am vortheilhaftesten erschien die Behandlung der Bühnenbegrenzung, indem man darnach strebte, den Raum durch hineingebaute Versetzstücke zu verengen und dadurch gleichzeitig die scharfen Begrenzungslinien des Spielplatzes aufzuheben. Eine andere Seite, welche von dem fürstlichen Theaterleiter eifrigst gepflegt wurde, war das Streben nach historischer Treue, aber in dieser Hinsicht wurde durch die Uebertreibungen solcher ausserhalb des dichterisch-dramatischen Zweckes liegenden Dinge die dichterische Wahrheit oft mehr geschädigt, als gefördert.

Die Anfänge dieser Richtung, des Strebens nach historischer Treue, liegen viel weiter zurück. In Berlin war die classisch-ideale Richtung vorzugsweise von *Schinkel* mit so echt künstlerischem Geiste zur Geltung gebracht, dass hierdurch die moderne Auffassung von historischer Treue und realistischer Darstellung für lange Zeit zurückgehalten werden konnte. Anschliessend an diese Richtung wirkte *Gropius*, welcher mit der historischen Richtung doch den idealisirenden Stil noch trefflich zu verbinden wusste. Auch *Gerst* und *Lechner* in Berlin und der treffliche *Quaglio* in München standen noch einigermaassen auf dem nämlichen Boden und vermittelten die Richtung der neueren Schule. Sowohl *Quaglio* und *Jank* in München, wie auch *Burkhard*, *Bioschi* und *Komtzky* in Wien dehnten ihre Thätigkeit auf ein weiteres Gebiet aus, und besonders das Dresdener Hoftheater wurde von ihnen vielfach versorgt, speciell auch für die Inscenirungen der *Wagner*'schen Musik-Dramen. In Wien vertritt gegenwärtig *Fuchs* in der Decorationsmalerei eine neuere Richtung, für welche aber mehr allgemein künstlerische Grundsätze maassgebend sind, die das Verhältniss der decorativen Mitwirkung zur dramatischen Kunst kaum berühren.

Unter allen Umständen wird es schwer sein, für dies Verhältniss zwischen der decorativen Malerei und der dramatischen Kunst bestimmte Linien und Schranken festzustellen, und es ist hier nicht der Platz, diese Frage eingehender zu erörtern. Wohl aber können wir für gewisse Zwecke das durchaus Berechtigte auch einer weitgehenden Mitwirkung der decorativen Malerei zugestehen und es mag hier dafür auf ein Beispiel aus neuester Zeit hingewiesen werden. Unter allen *Schiller*'schen Dramen ist kein einziges, in welchem er die Unterstützung der dramatischen Vorgänge durch die Malerei so ausdrücklich gefordert hat, wie in seinem letzten Meisterwerke: «Wilhelm Tell». Reizten ihn dazu schon die Schilderungen der Schweizer Natur, welche er aus Mangel eigener Anschauung in verschiedenen Werken über die Schweiz eifrig studirt hatte, so wurde er hier auch noch durch den Stoff dazu bestimmt, die Decorationen der Schweizer Gebirgslandschaft als ein dramatisches Agens an der Handlung theilnehmen zu lassen. Als er 1804 die einzelnen Acte an *Iffland* nach Berlin geschickt hatte, gab er die genauesten Anweisungen für die Decorationen dazu. Hier, wo die Anschaulichkeit der Natur so wichtig war und vom Dichter gefordert wurde, konnte sonach die Frage gar nicht aufkommen, ob der Reichthum an Decorationen ein entbehrlicher Zierrath sei. Der gegenwärtige Intendant des Berliner Hoftheaters, *Graf v. Hochberg*, hatte gleich nach Antritt seines Amtes einen künstlerischen Beirath berufen, aus den Malern *Dielitz*, *v. Heyden* und *Bracht* bestehend. Die Einrichtung war gut gemeint, aber für die Dauer nicht practisch durchführbar, da die Forderungen der Künstler zu häufig mit den practischen Erwägungen der angestellten Theaterbeamten collidirten.



E. Unger pinx

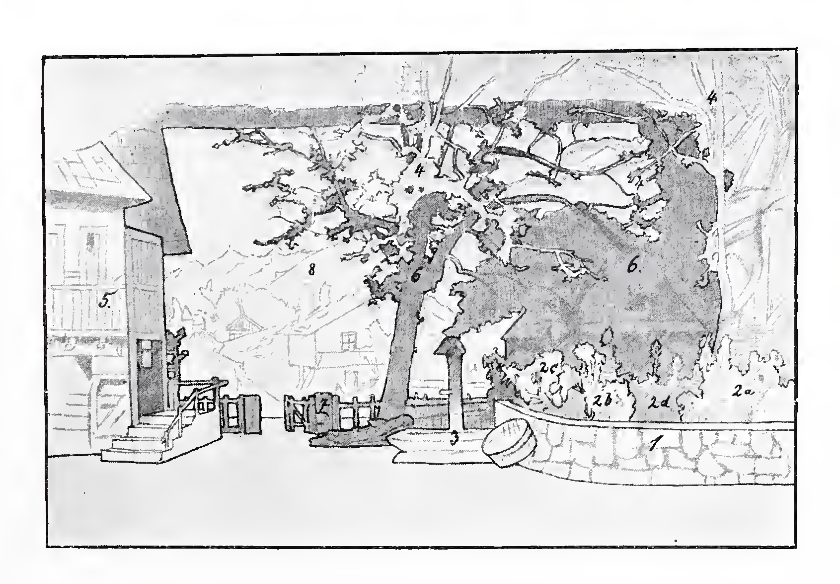
Phot. F. Hanfstaengl, München

Eilgut.



Für die Aufführungen des «Wilhelm Tell» war aber noch aus jener Zeit das Beste gerettet worden, was aus diesem Zusammenwirken hervorgegangen war. Einer unserer ersten Landschaftsmaler, Professor *Eugen Bracht* aus Darmstadt, war mit besonderer Liebe daran gegangen, zu den Tell-Decorationen die künstlerischen Skizzen zu malen. *Bracht* hatte, aus reiner Liebe zur Sache, die Aufgabe mit so viel Studium und Fleiss ausgeführt, dass er zuvor in Wien in den Ateliers des Decorationsmalers *Fuchs* sich über die für's Theater zu beobachtenden Grundsätze eingehend unterrichtete, obwohl die Ausführung seiner Entwürfe dem Decorationsmaler *Hartwig* in Berlin zufiel, und dieser ausserdem von den dreizehn Decorationen zwei nach eigenen Entwürfen ausführte. In dem Zusammenwirken des Landschaftsmalers, des Decorationsmalers und des geschickten Theatermeisters *Brandt* wurde hier in der That ein Werk von hoher Vollendung geschaffen, indem die künstlerischen Intentionen *Bracht's* namentlich durch die hervorragende Begabung des Decorationsmalers *Hartwig* zur schönsten Ausführung kamen.

Eugen Bracht. Skizze zu einer Tell-Decoration.



Erklärungsblatt zu obiger Skizze.

Wir geben hier nur von der einen der Decorationen eine zweifache bildliche Darstellung, die malerische Skizze von *E. Bracht* und deren Einrichtung zur Theaterdecoration. Die zwei Illustrationen betreffen die 1. Scene des 3. Actes: Hof vor dem Hause Tell's. Um die Uebertragung des Landschaftsbildes in das Bühnenmässige anschaulich zu machen, geben wir zunächst eine Reproduction der in Oel ausgeführten Originalskizze von *Eugen Bracht.* Dem Decorationsmaler kam es hiernach zu, das künstlerische Bild in die einzelnen Theile zu zerlegen, wie es in dem kleineren, nur in starken Conturen ausgeführten Bilde anschaulich gemacht ist und wobei der Zeichner das von *Hartwig* gefertigte Modell benutzt hat. Die ganze Bühne hat hier nur eine Tiefe von drei Coulissen. Rechts von der ersten Coulisse zieht sich bis gegen die Mitte der Bühne hin die von aufgeschichteten Steinen gebildete Mauer (1), das aus einzelnen Theilen (2a, b, c, d) zusammengesetzte Gärtchen umschliessend. An die Mauer lehnt der Brunnen (3), während aus den Soffiten die von dem Baum nach vorn überhängenden Zweige sich niedersenken. (Dieselben sind auf der Zeichnung zur besseren Unterscheidung von dem weiter zurückstehenden und schraffirten Baum weiss gelassen.) Links zwischen der ersten und zweiten Coulisse steht (5) das practikabel gebaute

Wohnhaus. Der Baum in der Mitte (6) steht im Zusammenhang mit den Bäumen rechts an der Coulisse. Gleich daran schliesst sich der Zaun (7) und hinter demselben endet die Bühnentiefe, so dass der Prospect (8) mit dem Wiesenweg und dem Dorfe (hier zur Unterscheidung von den Versetzstücken nur ganz leicht angedeutet) den Abschluss der Scene bildet.

Man ersieht schon aus der ersten Skizze, wie die Intentionen *Bracht's* dahin gerichtet waren, in der Begrenzung des Bühnenplatzes die Situation so aufzufassen, wie sie ein Blick in die Wirklichkeit der Natur uns zeigt und wobei die willkürliche Begrenzung des Spiel platzes vermieden wird. Dass freilich das Streben nach Naturwahrheit seine Grenzen in der Ausführbarkeit hat, kann man auch hier wie bei ähnlichen Landschaftsdecorationen darin sehen, dass der Boden mit seinen steinigen und erdigen Unebenheiten nicht darzustellen ist. so dass also für Diejenigen, welche auf der Bühne eine getreue Copie der Wirklichkeit zu sehen verlangen, unter allen Umständen noch viel zu wünschen übrig bleibt, — und bleiben soll, können wir hinzufügen. Denn wie auch die bildende Kunst als blosse Copie der Wirklichkeit keinen Werth haben kann, so wird sie auch da, wo sie einer anderen Kunst — der dramatischen — zur Unterstützung dienen soll, sich immer noch auf eine Anregung der Phantasie beschränken müssen. Man kennt die Zeiten unkünstlerischer Verirrungen, als man, um die Wirkungen der Malerei zu unterstützen, einzelne Theile aus der gemalten Fläche in wirklicher Plastik hervortreten liess und damit natürlich nur das Gegentheil künstlerischer Illusion bewirkte. Vor solchen Verirrungen hat sich auch die dramatische Kunst, wenn sie eine solche bleiben soll, zu hüten, und die Malerei, wo sie im Dienste der dramatischen Kunst steht, wird ebenso sehr an den ewig gültigen Gesetzen für alle Kunstwirkungen festzuhalten haben.

Rudolph Genée.

MONUMENTALSINN.

Wie steht es gegenwärtig mit dem Monumentalsinn in Deutschland? Diese Frage ist nichts weniger als überflüssig, denn von ihrer Beantwortung hängt das Urtheil über unsere heutige Kunst nicht unwesentlich ab. Betrachtet man die fast in's Unermessliche gesteigerte Productionskraft der heutigen Architectur, so könnte es auf den ersten Blick scheinen, als ob die Antwort durchaus günstig lauten müsse. Seit Errichtung des Deutschen Reiches sehen wir, trotz aller pessimistischen Anschauungen, unser Vaterland in einem so gesteigerten, stetig fortschreitenden Aufschwung materiellen Gedeihens, wie Deutschland ihn seit den Zeiten der Renaissance nicht mehr erlebt hat. Man darf gegen diese Wahrnehmung die glänzende höfische Kunst des vorigen Jahrhunderts nicht in's Feld führen, denn das 18. Jahrhundert besass in der That nur eine Hofkunst, in welcher die höheren Stände auf Kosten der mittleren und niederen den prunkvollen Ausdruck ihres üppigen Sonderlebens suchten und fanden. In unserer Zeit dagegen kommen in der Architectur die allgemeinen Interessen des öffentlichen Lebens und die Kraft des mächtig und gross gewordenen Bürgerthums zur Erscheinung. Die Emanzipation des dritten Standes auf politischem und socialem Gebiete musste lange vorausgehen, ehe derselbe Process sich im künstlerischen Leben vollziehen konnte. Bei uns war während der ganzen ersten Hälfte unseres Jahrhunderts noch so gut wie gar nicht davon die Rede. Die grossen Kunstschöpfungen der Zeit gingen von fürstlicher Initiative aus, in München bekanntlich von König *Ludwig I.*, in Berlin von *Friedrich Wilhelm III.*, der in *Schinkel* und *Rauch* die edelsten ausführenden Kräfte gewann. In allen diesen Schöpfungen spricht sich ein hoher Monumentalsinn in vornehmer Form aus; in Berlin wurde derselbe durch den Geist der beiden leitenden und ausführenden grossen Künstler bestimmt, während in München Alles in erster Linie auf der Kunstgesinnung des Königs beruhte.

Eine Aenderung dieser Zustände bereitete sich schon seit den vierziger Jahren vor, und sofort konnte man überall das Nachlassen der monumentalen Kunst bemerken. Nur Dresden mit seinem *Semper*, *Rietschel* und *Hähnel* bildete eine glänzende Ausnahme. In Berlin vermochte

der lebhaft erregte Kunstsinn *Friedrich Wilhelm's IV.* durch die Epigonen *Schinkel's* und *Rauch's* nichts wahrhaft Monumentales hinzustellen und man braucht nur das Neue Museum *Stüler's* mit dem älteren *Schinkel*'schen Bau zu vergleichen, um diesen Gegensatz sofort zu empfinden. Selbst eine so glänzende Begabung wie die *Wilhelm Kaulbach's* war bei dem umfangreichen Cyclus der Wandgemälde im Treppenhause nur ganz vereinzelt im Stande, einen grossen monumentalen Zug der Composition festzuhalten. Die weitaus imposanteste monumentale Schöpfung der ganzen Epoche, die Campo santo-Entwürfe von *Cornelius*, blieben unausgeführt und wären es selbst dann geblieben, wenn der Bau hätte zur Verwirklichung kommen können. In München aber war zwar König *Max* von dem besten Willen beseelt, der Architectur eine grosse Wirksamkeit anzuweisen, und die Anlage der Maximilianstrasse mit ihrem Forum war ohne Zweifel einer der glücklichsten Baugedanken der Zeit; aber kleinlicher und widerspruchsvoller in den Formen und eben deshalb weniger monumental hätte der Gedanke nicht ausgeführt werden können.

Als nun die Epoche anbrach, in welcher wir jetzt noch leben, hörte im Wesentlichen das fürstliche Mäcenatenthum auf. Die Herrschaft des Bürgerthums, welche die Signatur unserer Zeit bildet, ist nicht dazu angethan, in der Kunst die Monumentalität zu fördern. Dieser Ausspruch mag Angesichts der gewaltigen Bauten, welche das riesig entwickelte Verkehrsleben, namentlich in Bahnhöfen, Postgebäuden u. dergl. hervorruft, unberechtigt erscheinen. Auch fehlt es nicht an einer ausserordentlichen Zahl anderer Gebäude für das öffentliche Leben, wie Museen, Theater, Bibliotheken, Schulen jeden Ranges bis zu den Universitäten, Justiz- und Verwaltungsgebäuden, ja selbst Kirchen, welche durchweg eine ansehnliche Steigerung des technischen Vermögens, der künstlerischen Leistungen und des Sinnes für Gediegenheit und Pracht der Ausstattung verrathen. Aber obwohl gewiss nicht zu leugnen ist, dass unter allen diesen Werken sich manche wirklich bedeutende befinden, so muss doch ausgesprochen werden, dass der Mehrzahl ein eigentlich monumentaler Eindruck abgeht. Wir verstehen darunter nicht blos die Wirkung, welche echtes Material bei der Ausführung sofort auf Jeden macht, sondern jene höhere Stimmung monumentalen Stils, welche nur durch vornehme Zurückhaltung und Einfachheit in der Formgebung zu erreichen ist. Der andere Factor einer solchen Wirkung beruht auf den schönen grossen Verhältnissen, und zwar meinen wir damit selbstverständlich nicht den Maasstab an sich, sondern die rhythmische Harmonie der Formen, der Wandflächen, Oeffnungen, Gliederungen u. s. w. In diesem Sinne grossartig und monumental bei vornehmer Einfachheit und Zurückhaltung sind z. B. manche Werke aus dem vorigen Jahrhundert, wie das Berliner Schloss, die Residenz zu Würzburg, das Stuttgarter Königsschloss. Es ist keine Frage, dass unsere Architecten heutzutage grösstentheils durch Häufung, ja selbst Ueberladung des Details ihren Bauten jenen vornehmen Eindruck zu geben suchen, der auf diesem Wege nur schwer zu erreichen ist.

Aber es ist nicht die Schuld unserer Künstler, wenn sie auf diese Bahn getrieben werden; es ist der Geist der Zeit, der sie beherrscht und in ihren Werken zum Ausdruck kommt. Und zwar ist es der Geist der Demokratie, der immer entschiedener unser staatliches und sociales, also auch unser künstlerisches Leben durchdringt. Jeder auf welche Weise immer erworbene Reichthum will sich so glänzend wie möglich zur Geltung bringen; jeder Einzelne will selbstbewusst zeigen, was er sich gestatten, oder nach dem beliebten Ausdrucke, was er sich «leisten» kann.

«Denn, bei Gott, ich bin der Mann,
Der den Spass bezahlen kann»,

wie *Hugo von Blomberg* seiner Zeit sang.

Aus dieser Richtung, manchmal auch aus würdigeren Motiven, aus der Freude am Schönen und an der Kunst, ist die unabsehbare Zahl opulenter Privatbauten hervorgegangen, welche seit beinahe zwanzig Jahren fast alle unsere Städte bis zu den kleineren hin von Grund aus umgestaltet haben und dem fremden Reisenden den Eindruck geben müssen, dass das heutige Deutschland in einer kaum jemals geahnten Epoche üppigen Gedeihens und glänzenden Aufschwungs sich befindet. Und so ist es auch, und wir wollen uns der Thatsache und ihres künstlerischen Ausdrucks von ganzem Herzen freuen. Doch darf bei alledem nicht verschwiegen werden, dass vielfach das Gepräge des Prahlerischen und Protzigen in dieser Architectur sich geltend macht und dass damit eine eigentliche Monumentalkunst nicht wohl zu vereinigen ist. Streben nach grösster Einfachheit bei höchster Gediegenheit, wie es unserem ganzen socialen Leben dringend zu wünschen wäre, möchten wir also auch unserer Architectur anempfehlen. Es

wäre dies um so mehr zu wünschen, da es nicht an auffallenden Uebertreibungèn auf diesem Gebiete fehlt, die fast auf einen Mangel von Maass und Selbstbeherrschung zu deuten scheinen. Eines der auffallendsten Beispiele ist wohl das Wiener Burgtheater, welches mit einem fast unsinnigen Aufwand errichtet und ausgestattet wurde und allerdings als eines der üppigsten und prächtigsten Werke dieser Art dasteht. Aber der Glanz des Inneren lässt die edle Wirkung der Bühne nicht zur Geltung kommen und die übertriebene Grösse des Raumes zwingt die Künstler zu einer Steigerung im Sprechen und der Mimik, welche der Ruin jeder feineren Wirkung sein muss. Nicht minder auffallend waren die Verirrungen beim Wettbewerb um das Nationaldenkmal Kaiser *Wilhelm's* in Berlin. Hier war die Mehrzahl der Entwürfe aus den Kreisen der Architecten hervorgegangen und in einem noch nie dagewesenen verschwenderischen Geiste hatte man Kuppelbauten, Mausoleen, Säulenhallen aufgeboten, denen das Bild des Gefeierten nur als nebensächliche Decoration beigegeben war. So sehr wurde die Hauptsache zum untergeordneten Moment herabgesetzt, dass sogar der dortige Architectenverein eine öffentliche Resolution erliess, welche in der Erklärung gipfelte, dass die Architectur berufen sei, bei diesem Denkmal mitzuwirken, um das Standbild vom Lärm der Strasse zu trennen und ihm einen stimmungsvollen Hintergrund zu schaffen. Käme es darauf an, einem Dichter oder Denker ein Ehrenmal zu errichten, so wäre nichts dagegen einzuwenden; aber Kaiser *Wilhelm*, einer der volksthümlichsten Herrscher, die je gelebt, der es vorzog, an der grossen Verkehrsstrasse der Linden am Eckfenster des Erdgeschosses zu stehen, um seinem Volke möglichst nahe zu sein, der gehört auch nach seinem Tode auf einen Platz mitten im bewegten Strom des Lebens.

Fragen wir nun: wie steht es um den Monumentalsinn in den bildenden Künsten? Auch da muss man antworten, dass die Epoche monumentalen Schaffens für's Erste abgeschlossen scheint und schwerlich in nächster Zeit wiederkehren wird. Obwohl namentlich die preussische, dann auch die sächsische Regierung nicht ermüdet, der grossen Malerei würdige Aufgaben zu stellen, obwohl mehrfach in Kirchen und öffentlichen Profanbauten gelegentlich Wandgemälde zur Ausführung kommen, behauptet diese Richtung im massenhaften Schaffen der Gegenwart nur eine bescheidene Stelle. Die Demokratie ist in der Kunst der Realismus und wenn wir in dieser Richtung auch eine Anzahl von Meistern ersten Ranges haben, die wie *Menzel*, *Knaus*, *Vautier*, *Defregger*, *Klaus Meyer* und manche Andere den höchsten Anforderungen entsprechen, so geht die jüngste, fortgeschrittenste Richtung überwiegend darauf aus, jeder künstlerischen Anordnung sich zu entziehen, und nur flüchtige Eindrücke des Moments als Sclaven der Natur auf die Leinwand zu bringen. Die meisten Maler dieser Richtung suchen durchaus den Beweis zu führen, dass zum Malen nicht Geist, sondern nur Pinsel erforderlich seien. Mögen hier immerhin neue Feinheiten des Tons errungen werden, die im weiteren Fortschreiten der Kunstentwicklung förderlich sein dürften, so ist vor der Hand davon noch wenig zu spüren, ja sogar die Gefahr nicht ausgeschlossen, an die Stelle einer schlichten Naturauffassung ein durchaus conventionelles Wesen wieder zur Herrschaft kommen zu sehen. Allgemein aber ist auch im Publikum die Vorliebe für realistische Schilderung des trockenen Alltagslebens; und wie diese Richtung auf der Bühne und im Roman immer ausschliesslicher zur Geltung kommt, so hat sie auch in der Malerei die Herrschaft erobert. Tritt einmal ein Künstler auf, der den Muth hat, wie vor zwei Jahren *Ferdinand Keller* in seinem Colossalbilde der Apotheose Kaiser *Wilhelm's*, eine grosse monumentale Anschauung zu verwirklichen, so verhält sich die Durchschnittsmasse des Publikums kühl, theilnahmlos und skeptisch, und der kleinliche, hyperkritische Geist unserer Epoche gefällt sich darin, die Mängel aufzuspüren, statt sich an dem Grossen und Gelungenen zu freuen. Die Mehrzahl der Künstler aber ist so ausschliesslich der realistischen Strömung unterworfen, dass sich selbst bei sehr tüchtigen Meistern die grösste Verlegenheit einstellt, wenn es gilt, selbst Werke kleineren Umfangs zu schaffen, die eine gewisse rhythmische Composition verlangen.

Wie vortrefflich aber verstanden die Maler des vorigen Jahrhunderts derartigen Aufgaben, z. B. bei Ausschmückung von Fächern, gerecht zu werden! Man erkennt daraus, wie wenig eine Gesammtkunst des monumentalen Schaffens entrathen kann. Man halte uns nicht die alten Holländer entgegen, denn ihre Schützen- und Regentenstücke haben eine Wucht monumentaler Grösse, die uns mit dem Walten echt historischen Geistes ergreift.

Was von der Malerei gesagt wurde, gilt auch vielfach von der heutigen Plastik. Dies will freilich im



A. Kowalski-Wierusz pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ein lustiger Morgen.



ersten Moment seltsam bedünken, Angesichts der zahlreichen Monumente, welche unsere in Denkmälern und Jubiläen schwelgende Zeit so massenhaft errichtet. Dennoch ist verhältnissmässig wenig monumentaler Geist darin zu spüren, und man braucht nur an die zahlreichen schlimmen Schillerdenkmäler zu erinnern, welche seiner Zeit bei uns errichtet wurden, um diese Thatsache peinlich zu empfinden. Nur das aus etwas früherer Zeit stammende *Thorwaldsen*'sche in Stuttgart und aus jüngster Zeit das poetische Berliner Denkmal von *Reinhold Begas* erheben sich hoch aus der Masse des Unbedeutenden, ja geradezu Misslungenen. Neben ihnen stehen aus jüngster Zeit etwa der Wiener Beethoven von *Zumbusch* und *Schaper's* Goethe in Berlin als edle monumentale Schöpfungen da. Auch den edlen Münchener Liebig von *Wagmüller* wollen wir nicht vergessen und ebenso das vorzügliche für Lübeck ausgeführte Geibel-Denkmal von *Volz*.

Was uns bei wiederholten Concurrenzen in neuester Zeit als das Bedenklichste auffiel, war der häufige Mangel jeder monumentalen Haltung und das Hinüberspielen in kunstgewerbliche Motive. Die glänzende Entfaltung des heutigen Kunsthandwerks hat die schöpferische Begabung vieler Künstler völlig auf dieses Nachbargebiet hinübergedrängt, so dass sie da, wo es sich um Einfachheit und Grösse monumentalen Stiles handelt, in die kleinen Zierlichkeiten kunstgewerblicher Arbeiten verfallen. Bei einem Wettbewerb für ein Denkmal Kaiser *Wilhelm's* konnte man Entwürfe sehen, die eher für Tafel-Aufsätze, Cassetten, Oefen oder gar Punschbowlen bestimmt zu sein schienen. Es ist vielleicht nicht überflüssig, auf alle diese Verirrungen einmal hinzuweisen. Wem die Entwicklung unserer Kunst am Herzen liegt, der wird immer wieder betonen müssen, dass nicht in einem ausschliesslichen Realismus, sondern vor Allem in der fortwährenden Berührung mit einer grossen Monumentalkunst Geist und Gemüth des deutschen Volkes die Universalität seines Denkens und Empfindens zum Ausdruck bringen kann.

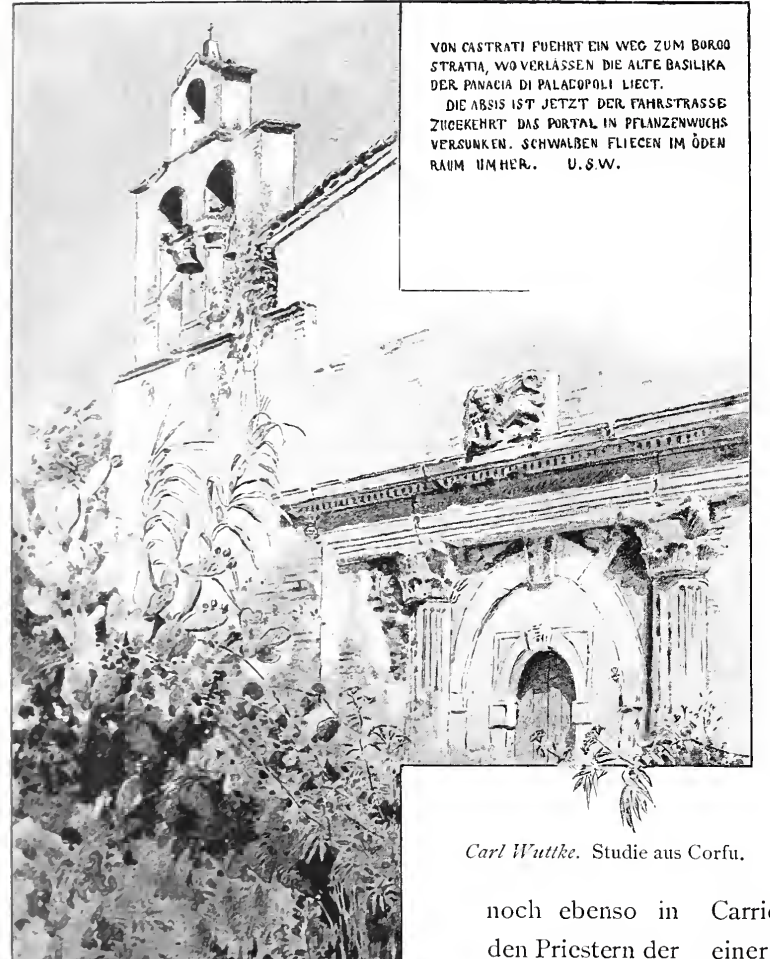
W. Lübke.

BILDERSCHAU.

Ueber die Kunst unserer Zeit etwas schreiben und dabei immer von dem Gefühle bedrückt sein, ob denn auch wohl solches Unterfangen nicht ein allzu kühnes sei, nachdem der grössere Theil alles Dessen, was tüchtige, geniale und über ihr Streben sehr zielbewusste Künstler schaffen, mit einem Anathema belegt worden ist von Autoritäten*), die ihren Leib auf jenen Sesseln wiegen, von wo die Wohlfahrt des Landes immer nur in «patriotischer» Absicht gepflegt und auch der Kunst dabei ein bescheidenes Plätzchen eingeräumt worden ist, sagen wir einmal z. B. eine Dachstubenwohnung im achten Stocke — nach alle dem noch weiter interpretirend diesen «nichtssagenden» Bestrebungen zur Seite zu stehen — da ist's wohl erlaubt einen Augenblick an der Feder zu kauen, und sich zu besinnen, ob und wie es geschehen solle!

Doch — im Moment saust schwirrend ein Schwalbenzug am offenen Atelierfenster vorbei durch die sonnige, wärmedurchzitterte Luft. Es ist ein freudig nachklingender Ton; kaum entschwunden, erklingt er auf's Neue, stärker, lauter als zuvor. Das ist Frühling, Lebenshoffnung, Freude, laut hinausgeschmetterter Jubel, und wenn Jene, die über das Studium der Natur in so verrenkter Weise ihr Votum losliessen, Etwas von dieser Freude in sich bergen könnten, zu bergen das Zeug hätten, dann würden sie vielleicht auch ein Fünkchen aufzunehmen im Stande sein von jenem Feuer, das heute

*) Für diejenigen unserer Leser, welche nicht mit bayerischen Verhältnissen bekannt sind, möge die Andeutung hier genügen, dass im Finanzausschusse der hohen bayerischen Abgeordnetenkammer der jährliche Staatsbeitrag für Kunstzwecke, Ankauf von Kunstwerken für die Staatssammlungen auf zwanzigtausend Mark herabgesetzt werden sollte, nachdem die ganze moderne Kunst als ein wahrer Auswuchs, als eine Nichtswürdigkeit ersten Ranges bezeichnet und ihr der Krieg bis auf's Messer erklärt worden war, und zwar in Reden, gegen welche ciceronianische Eloquenz das reinste Kinderspiel ist. Dort fiel auch das berühmte Wort: «die Originalität der modernen Kunst leide unter dem Umstande, dass mehr nach dem Modell als nach der Natur studirt werde». Es klingt zwar unglaublich, verhält sich aber dennoch so. Dem hochherzigen Eintreten Sr Königl. Hoheit des Prinzen Ludwig für die künstlerischen Interessen ist es zu danken, dass schliesslich die Summe auf 100,000 Mark erhöht wurde, «vorausgesetzt, dass die wahre Kunst gepflegt werde und ohne Verbindlichkeit für die Zukunft».



Carl Wuttke. Studie aus Corfu.

noch ebenso in den Priestern der Kunst lodert, wie es Jenen eigen war, die, dem Geiste und der Richtung ihrer Zeit folgend, die Altäre der Kirchen mit ernsten und grossartig aufgefassten Bildern schmückten. Dass übrigens diese selben Meister durchaus nichts Aehnliches wie das Nazarenerthum einer vor wenigen Jahrzehnten blühenden Schule an sich hatten, sondern der Schönheit der menschlichen Formen überall in nichts weniger als prüder Weise ihr Recht widerfahren liessen, nun, das sehen doch wohl nur Menschen ein, die für das, was man Kunst nennt, überhaupt Gefühl besitzen. Dieses Gefühl aber von allen Menschen in gleichem Maasse wie z. B. politische Klugheit oder andere männliche Tugenden zu verlangen, das geht selbst Jenen gegenüber nicht an, die, ein Jeder für sich und nicht ohne Stolz, sich gewiss zuweilen im stillen Kämmerlein vor dem Spiegel mit schmunzelnder Miene das Wort sagen «L'état cest moi»! Inwieweit das dann in Wirklichkeit berechtigt sei, wenn man den genial selbstsüchtigen, als politische Erscheinung aber immer imposanten Franzosenkönig damit vergleicht, nun das mag dahingestellt bleiben und so wird denn auch die Kunst unserer Tage zu Recht bestehen, ob die Weisen der Bayerischen Abgeordnetenkammer ihr Votum für oder gegen dieselbe der Welt vorsetzen, von der sie vielleicht annehmen, sie sei erstaunt über solches Unterrichtetsein! Es gibt Reden, die wie Monumente wirken und nach tausend Jahren noch den gleichen Eindruck hervorrufen, wie zu der Zeit, da ihre Worte von der Tribüne herab der Menge in donnernder Weise entgegenschallten! Dagegen gibt es wieder andere, die etwa den Eindruck machen, wie jene Entwürfe *Dürer's*, die er z. B. einem Trunkenbold aus Gläsern, Kannen, allerlei Esswaaren und ähnlichem Zeug in fröhlichem Humor zu errichten gedachte. Sie wirken — das ist allerdings ein wesentlicher Unterschied gegen diese Moment-Monumente des Nürnberger Meisters — ungewollt komisch und daher doppelt drastisch. Denn Alles, was auf hohem Kothurn daherschreitet und, ohne es zu wollen, zur Carricatur wird, ist doppelte Carricatur — nun und Carricaturen gehörten jederzeit mit in's Gebiet der Kunst einer Zeit, mithin also auch gewissermaassen jene, die zwar im Brusttone der Ueberzeugung nicht eine, sondern verschiedene Philippika gegen die moderne Kunst losliessen, ohne indess einen Demosthenischen Erfolg aufweisen zu können. Dass dabei fortwährend die Religion diesen Tapferen als Setzschild dienen muss, hinter dem sie, Deckung suchend und manchmal auch scheinbar findend, ihre Pfeile, nein ihre Klötze hervorschleudern, das ist ja das bequemste Auskunftsmittel. In der That haben Religion und Kunst — wenn es nicht die kirchliche Kunst ist — heute miteinander gerade soviel zu schaffen, wie die Philosophie des Unbewussten mit einer Dampfdreschmaschine.

Doch — es ist Frühjahr! Grosse weisse Wolken ziehen am blauen Firmament dahin und werfen ihre langsam wandernden Schatten auf die rothen Ziegeldächer der Stadt; im Garten drunten geht der erste grüne Hauch über die Baumkronen, in den Beeten blühen Hyazinth und Himmelstern, Primel und Anemone, und gar manch einem Menschenkinde winkt der Lenz morgenduftig und thaufrisch in den Augen, auf den Lippen einer zur Blüthe sich entwickelnden Knospe; es ist, als

zöge die Verheissung eines welterlösenden Wortes durch die ganze Natur, — wer möchte sich da mit den Dunkelheiten beschäftigen, die sich immer und immer wieder wie Versatzstücke zwischen Lichtgebendem und Lichtempfangendem einschieben oder eingeschoben werden. Nein —

> Zieh' dahin, mein Liederzug,
> Zieh' dahin, mein Schwalbenflug
> Jubelnd durch die Frühlingslüfte!

Und jubelnd, wie schwirrender Schwalbenflug geht's auch durch die Welt der Kunst, die los und ledig jeder scholastischen Fessel blüht und gedeiht, vielfarbig, vielgestaltig. Wenn auch zwischendrinn ein Unkräutlein wuchert oder gar lustig emporschiesst und sich breit macht wie ein dick und reich gewordener Gedankenproletarier es da und dort in der menschlichen Gesellschaft thut — was macht's? Auch die haben ihre guten



Carl Wuttke. Studie aus Corfu.

Seiten und wären es selbst die negativen Uebrigens — Unkraut! Wer will eigentlich sagen, was Unkraut sei! In der Natur gibt es kein Unkraut; die Menschen bezeichnen in ihrer Weise natürlich das als Unkraut, was sie sich und ihrem nach Errungenschaften abzielenden Thun nicht zu Nutze machen können, und so geht's auch gar oft mit jenen künstlerischen Aeusserungen, mit denen die Welt vorerst nichts anzufangen weiss. Ist ein Künstler soweit, dass Das, was er macht, mit unter die couranten Handels- und Geschmacksartikel gehört, dann kann er ruhig der Zukunft entgegenblicken und braucht sich nimmer sonderlich anzustrengen; die Welt macht ja Geschäfte für ihn und es genügt, wie beim geschäftsführenden Kaufmanne die Unterschrift, so bei ihm die Signatur auf der Leinwand, um Allem und Jedem, was mit solchem Aechtheitszeugniss versehen auf den Markt wandert, den nöthigen Credit oder sagen wir, das nöthige Prestige zu geben. Dass, ohne im Uebrigen den künstlerischen Aeusserungen Münchens nahe treten zu wollen, diese Seite der «Kunst-Industrie» in der Isarstadt eine

nicht unerhebliche Ausdehnung gewonnen habe, oder vielleicht schon seit längerer Zeit besass, das kann nicht geleugnet werden. Man könnte sagen, diese Productivität in künstlerischen, von der Zeit meist als «schön» bezeichneten Dingen gleiche etwa einer Blumenzucht in gut gepflegten Beeten. Hier lauter schöne Hyazinthen, dort lauter andere Knollengewächse, jedes Stück wohlgezogen, wenn sie auch untereinander sich noch ähnlicher sehen, als die zwillingsvollkommensten Zwillinge der Welt und wenn auch dieser immer wiederkehrenden Aehnlichkeit manchmal ein kleiner Zug von Langeweile, von «Stück-Fabrikation» nicht abzusprechen ist. Aber — ja, da liegt der Hase im Pfeffer — «es ist ein N. N.», deshalb gibt es keinen anderen Glauben, als dass es auch gut sei, und dieser fromme Köhlerglaube hat seine Anhänger sogar in sonst sehr klardenkenden Gesellschaftsschichten. Daneben — seitwärts von den wohlgepflegten Gartenbeeten — aber blüht und rankt allerlei Gezweig, bunt durcheinander, oft mit ritzenden Dornen versehen, manchmal rauh zum Anfassen, regellos, ja, wie ordnungsliebende Gärtner sagen, «struppig», und dennoch wenden auch diese Pflanzenwesen ihre Blumen dem Lichte zu und saugen die Sonnenstrahlen gerade so gut in sich auf, wie die anderen, kunstgezogenen, die meist sehr empfindlich sind, während das lustig wachsende «Unkraut» durchschnittlich härter und dauerhafter von Constitution ist, gerade wie Menschen, die nicht immer ihrer Lebtag weich gebettet lagen. Die einen bedürfen der regelrechten Pflege, die anderen wachsen von selbst, und das sind gar oft die viel interessanteren, auch wenn sie keine allgemein gekannten Namen tragen. Will's das Geschick, dass irgend ein Klarsehender sie plötzlich entdeckt und von ihnen spricht, dann sind sie bald in Aller Mund und die Welt vergisst gar schnell, dass sie eigentlich zum Unkraute gezählt wurden, ja man findet ihre Eigenheiten, ihre Dornen, die rauhe Aussenseite urplötzlich interessant, und ärgerlich ist dann nur zuweilen für manchen braven Kunst-Gärtner, wenn ihm trotz aller aufgewendeten Liebesmühe es nicht gelingen will, solch ein eigenartig knorrig gekrümmtes Reis zu veredeln und er seine Thätigkeit nach dieser Seite in Resignation einstellt. «Schade, es wäre wirklich was daraus zu machen, denn der Kern ist gut, aber die eigensinnige Widerspänstigkeit gegen alle Veredelungsversuche unüberwindbar». Das Einzige, was noch helfen kann, ist Versetzung in anderes Erdreich und Anwendung jener Treibmittel, denen schon gar manche Selbstständigkeit erlegen ist, materielle Ueberfütterung. Und richtig, es geht, allerdings nur eine Zeit lang, dann ist das Reis veredelt, und damit — langweilig, reizlos. *Scheffel* sagt in seinem Liede von der Frau Aventiure so etwas Aehnliches:

> Dürr sind des regelrechten Lebens Kränze,
> Die blaue Blume blüht nur im Gedörn!
> Auf und hinaus! Im sturmdurchbrausten Lenze
> Fahr' ich dahin und suche meinen Stern.

Scheffel war eben auch nicht immer einer von den «Braven», wenngleich ihn das Schicksal zum Victor *von* Scheffel gemacht hat. Dafür war er eben ein Dichter von Gottes Gnaden, wenn auch heute manch Einer ihm was am Zeuge zu flicken sucht. Aber — wo soll das eigentlich hinaus? Gedanken über parlamentarische Abnormitäten, Frühlingsideen, Schwalbenzüge, Malerei, Kunst-Gärtnerei und schliesslich Scheffel — das ist doch, weiss Gott, für eine Plauderei genug; dabei gehen mir noch viel andere Geschichten durch den Kopf, z. B. der Eisenbahn-Fahrplan und der Gedanke, wie schnell ein Courierzug fahre, und wie's wäre, wenn der z. B., mit dem ich in den nächsten Stunden fahren möchte, auf einmal Selbstständigkeitsgedanken bekäme und das reguläre Geleise verliesse! Vorerst muss ich selbst noch in's richtige Geleise kommen mit meinen Bildern, mit dem reizenden *Kowalski*, der flott und lustig ist wie all' die Bilder dieses genialen Künstlers, dann die stimmungsvolle, prächtige Landschaft von *Fink*, deren ausserordentlich kräftige Farbenerscheinung von ganz eigenem Reize ist, ferner der feingezeichnete, wie immer liebenswürdige *Jakobides*, *Bisschop's* «Liebeswerbung» — Liebeswerbung, da fällt mir etwas ein, was mich eigentlich sehr persönlich angeht, auch ein Bild, ein Frühlingsbild, ein Stück Zukunft, vielleicht ein ganzes Leben, ein Bild, das nicht so ohne Weiteres mit ein paar Seiten Text abgemacht ist.

Nein, Mirza Schaffy, nun werde vernünftig, sonst haben die Leser dieser Zeilen alles Recht, dich einen unvernünftigen Menschen zu nennen! Also, das Herz in beide Fäuste genommen und tapfer dran.

«Schneckenpost» von *E. Unger*, München — Herrgott, schon wieder ein Reise-Motiv! Jetzt werd' ich doch beinah' ungeduldig, denn auch meine Fahrt soll über die Berge gehen und bin ich erst einmal fort aus der Stadt — dann mag's meinetwegen Schneckenpost sein, ich zähl' dann weder Tag noch Stunde. *Unger* ist auch



Georg Jakobides pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Mutterliebe.



diesmal der liebenswürdige Künstler, wie er in all' den ungezählten Gnomenbildern sich zeigt, die er seiner Lebtag schon geschaffen; dass er nicht boshaft ist, beweist er dadurch, dass er seiner Schneckenpost einen grossen Pilz aufgeladen hat. Freilich — wenn man z. B. die hochaufgeschossene, schwammige Last als — nein, es dürfen hier keine politischen Witze fallen und am allerwenigsten darf dem Künstler Etwas untergeschoben werden, woran er selbst absolut nicht gedacht hat; das bleibe den Deutern übrig, die aus jedem Bild ganz genau Das herauslesen, was sie sich nach ihrem Schematismus etwa denken; was an dem *Unger*'schen Bilde vielleicht ein klein wenig auffällig erscheint, ist das Mangeln eines Maasstabes zwischen Figürchen und Umgebung, welch' letztere für die zwerghaften Erscheinungen ganz gigantisch wirken müsste; dafür genügten ein paar Grashalme, eine blühende Schierlingsstaude oder irgend ein Ding, das durch seine Erscheinung Gnomen, Wagen, Schnecken, kurz den ganzen Zug, der sich auf dem steinigen Terrain dahinbewegt, in's Minimale übersetzt. Sonst ist die ganze Arbeit, so wie der Künstler selbst, feinfühlig. Schneller im Tempo geht's auf dem ausserordentlich lebendigen Bilde von *A. Kowalski-Wierusz* in München, dessen reizende ebenfalls in diesen Heften veröffentlichte Composition mit dem kutschirenden Mädel, dem küssenden Burschen und den feurig ausgreifenden Pferden wohl Jeden ausserordentlich sympathisch berührte, der Münchens erste Jahres-Ausstellung sah. Diesmal ist die Rosselenkerin, die auf zweiräderigem Wagen mit davorgespanntem Rösslein fidel in die Welt hineinhaudert, ohne Gesellschaft, begleitet von ein paar kläffenden Hunden. Die einfache und dabei ausserordentlich wahre Anschauung, das Lebendige der Bewegung, die sich durch *Kowalski's* Bilder ebenso wie durch die Schöpfungen vieler seiner Landsleute zieht (wir erinnern vor Allem an seinen Lehrer *Josef Brandt)*, hängt weder zusammen mit der äussersten Linken der modernen Malerei, noch klebt sie an irgend welchen veralteten Anschauungen fest; sie ist durchaus selbstständig und dabei gesund, — was kann man von einem Bilde mehr verlangen? Nicht minder trifft dasselbe bei dem einfachen, aber durch seine ausserordentlich fein empfundene, reizvolle Zeichnung und Modellirung ausgezeichneten Bilde von *Georg Jakobides* (München) zu. Eine Scene, die schon hundert Mal gemalt wurde, und immer wieder einer neuen Auffassung fähig ist. Es ist, wenn man will, ein Madonnenbild, in's Volksthümliche übersetzt, nur dass hier ein wirklicher, ächter Bambino sich von der Mutter herzen lässt, während man doch bei vielen, selbst bei Bildern grosser Meister, auch manchmal bei *Rafael*, des Eindruckes sich nicht erwehren kann, als habe das Christuskind schon in allerfrühester Entwickelungsperiode etwa die Würden, wie es — nun z. B. in China der Fall ist, wo der neugeborene Sprössling des kaiserlichen Hauses alsbald nach seinem Eintritt in die Welt Orden und Aemter besitzt, um die er sich wahrscheinlich weniger kümmert, als um das Amt, das die Amme zu verrichten hat. Schliesslich ist doch auch die Madonna in allererster Linie Mutter, und dieses so natürliche Verhältniss ist oft schwach betont, auch zuweilen ganz bei Seite gelassen, das rein Menschliche, ich meine das direct der



Carl Wuttke. Studie aus Corfu.

Natur Abgelauschte, fehlt darinnen; dafür aber lässt sich, zumal aus vielen der älteren Madonnenbilder, ein ganzer ästhetischer Katechismus ableiten, alle Regeln der Schönheit, wie sie eigentlich vorgeschrieben sind, daran zur Evidenz, nachweisen; damit beschäftigen sich sogar ganz gescheidte Männer; ob's etwas nützt, das ist wohl unentschieden, den schaffenden Künslern einmal ganz gewiss nichts; es ist wohl schwerlich anzunehmen, dass unser griechischer Künstler sich erst irgendwo eine paragraphirte Inspiration geholt habe, ehe er sein frisches, gesundes und wahres Bild der «Mutter mit dem Kinde» schuf. Was daran vor Allem ungemein fein studirt erscheint, das ist die bewegte Form des Fleisches, jenes eigenthümliche reizvolle Spiel der Gesichtsmuskeln,



Carl Wuttke. Studie aus Corfu.

die nirgends die Bildung gleichmässiger Flächen zulassen, sondern eine man möchte sagen wellige Erscheinung geben, sowohl an der Figur der Mutter als an dem ganz famos durchgebildeten Kopfe des Bambino. Darin besteht ein Hauptreiz der durchgebildeten Form, ein Reiz, der so sehr all jenen alten Meistern in ihren Schöpfungen eigen ist, die ihr Hauptaugenmerk auf das Individualisiren der Erscheinung legten, jede Form in ihrer mannigfachen Bewegung charakteristisch wiederzugeben versuchten und damit oft jene unglaublich lebendige Wirkung erreichten, die manchen Malern des Quattro- und Cinquecento abgeht. Vergleicht man Portraits von *Velasquez*, von *Rembrandt*, von *van Dyk* mit Portraitstudien der grössten italienischen Meister (deutsche wie *Dürer* und *Holbein* gingen im treffenden Nachbilden der Natur entschieden viel weiter), so wird man sich des Eindruckes nicht erwehren können, dass die Schöpfungen der früheren Zeit vor Allem eine grosse Auffassung an sich tragen, welche leicht geneigt war, auch das Kleine mit einem monumentalen Zuge auszustatten, während die Künstler, von denen oben nur ein paar der hervorragendsten Namen angeführt wurden, den Menschen mehr in seiner persönlichen Eigenthümlichkeit wiederzugeben sich bestrebten. Für Jene, die sich nur mit dem Studium der Klassiker befassen, die Strenge und Grösse der Anschauung als die alleinige Richtschnur in Dingen der Kunst betrachten und diese völlig vom Leben, was uns umgibt, geschieden wissen wollen, für diese freilich ist Alles, was über die grossen Repräsentanten des Cinquecento hinaus geht, «Verfall der Kunst». Ich erinnere mich genau eines vor Jahren geführten Gespräches mit einem um die Kunstgeschichte hochverdienten Mann. Es war die Rede davon, dass in einer deutschen Kunstschule holländische Bilder vorhanden, indessen nicht geordnet seien, vielmehr da und dort in den einzelnen Ateliers hiengen und da leicht der Gefahr der Beschädigung ausgesetzt seien. «Sind es alte Niederländer?» (d. h. Bilder aus der Zeit *Roger's van der Weyden)*, frug der Gelehrte. «Nein,» lautete die Antwort, «lauter frisch gemalte Sachen aus der Zeit der *Ostade* und *Brouwer!*»

«Ah so, ach, dann ist es ja gleichgültig, ob sie der Welt erhalten bleiben oder nicht,» bemerkte der Forscher, der sein Interesse lediglich den mittelalterlichen Meistern zuwandte. Ob solche Anschauung gesund sei, das mag Jeder nach eigenem Ermessen beurtheilen, befruchtend ist sie sicherlich nicht. Indessen sind ausführende Künstler und Kunstforscher von jeher verschiedene Pfade gewandelt und so wird es wohl auch fernerhin bleiben. Dabei mag ein Jeder nach eigener Façon selig werden. Der Grund, weshalb z. B. die Werke der deutschen Renaissance so lange völlig unbeachtet blieben, da und dort sogar mit einer gewissen Missachtung behandelt wurden, besteht zum guten Theil darin, dass man nur für gut und erhaltenswerth befand, was nach dem feststehenden Canon einer verknöchert systematischen Anschauung über den ästhetischen Werth dieser oder jener Periode beurtheilt wurde. Und was hat denn all das nach Norden verpflanzte, unter ganz anderen Bedingungen am Ursprungsorte Entstandene für wesentliche Früchte getragen? Man schaue einmal das auf die Profanarchitectur übertragene Hellenenthum, was in der nordischen Hauptstadt so lange blühte, genau an! Ist das nicht die Verkörperung eines steifleinenen, total unselbstständigen Geschmackes, der gänzlich unfrei in seinen Äeusserungen war? Es ist gerade, als wenn man

von jedem neuentstehenden Theaterstück verlangte, dass es Originalen nachgebildet werde, die an sich gross und gewaltig, wahrlich nicht dafür geschaffen waren, als Schablone benutzt zu werden und in die Kunst ein schliesslich zum bureaukratischen Schematismus herabgesunkenes Skelett als Grundpfeiler zu setzen. Gesetz und Regel halten mit der Praxis in den wenigsten Fällen Schritt, denn diese stellt im speciellen Falle immer auch specielle Forderungen. Wer diese am Besten zu lösen versteht, den nennt man genial, sei es auf welchem Gebiete immer die Lösung einer Frage vor sich gehe; was aber am Buchstaben klebt, das bewährt sich auf die Dauer nie, es wird trocken, geistlos, für Kunst und Leben unfruchtbar und unbrauchbar sein. Ein gut Geschick möge die Kunst auch fernerhin vor dem Receptirwesen der ästhetischen Geschmacksapotheker bewahren.

Erst die jüngste Zeit wieder hat gelehrt, was das Aufpfropfen von Elementen, die unserer Zeit nicht gerade



Paul Höcker. Die spielenden Kinder.

in allen Dingen entsprechen, obwohl sie auf unserem Grund und Boden gewachsen sind, werth sei. Es betrifft dies jene Richtung des Kunstgewerbes, die so zu sagen ohne Berücksichtigung der Forderungen unserer Zeit einfach all Das aufnahm, was ursprünglich mit ganz anderen Factoren einer anderen Zeit zusammenhing. Ich meine jenes sosogenannte stilvolle Einrichten der Wohnungen, denen à tout prix Holzvertäfelung und Buzenscheiben zum gleichen Eindrucke verhelfen sollten, den man beim Betreten wirklich alter Gelasse empfindet, an denen der Schliff der Zeit auch gar Manches beigetragen hat. Die Mode — etwas Anderes war es nicht, denn von einer nationalen Geschmacksrichtung kann dabei nicht die Rede sein — war rasch vorüber, einfach weil sie eine Treibhauspflanze gewesen ist und nur in seltenen Fällen dem entsprach, was unser Verlangen heute ist. Alte Möbel und Decorationsstücke — à la bonne heure! Die stimmen immer zusammen, auch wenn sie verschiedenen Richtungen an-

gehören. Es liegt schon im Schnitt der Ornamente, in der Flächenbehandlung etwas ganz Anderes als bei den modernen Imitationen, die noch obendrein in vielen Fällen nicht bequem sind und vor Allem meist nicht im Verhältnisse zur räumlichen Ausdehnung unserer heutigen Wohnräume stehen. Darin hat eben jede Zeit ihren ganz ausgesprochenen Charakter gehabt, der aus ihrem innersten Wesen entsprang; dies mit total anderen Forderungen verquicken wollen, ist etwa vergleichbar mit dem Versuch, Wagen einer schmalspurigen Bahn auf einer breitspurigen laufen zu lassen oder umgekehrt, es klappt eben einfach nicht. Wer übrigens sich gerade für diese Fragen interessirt, dem kann das geistreiche und äusserst liebenswürdige Buch von Cornelius Gurlitt: «Die Kunst im Hause» gar nicht genug empfohlen werden! Doch — zurück zu unseren Bildern.

«Verschiedene Geschmäcke», betitelt sich die Scene mit den zwei Damen und dem pfeifenschmauchenden Jüngling von *Albert Schröder* in München, der mit ebensoviel Vorliebe als Geschick sich mit Costümbildern aus dem 17. Jahrhundert befasst. Der Halbschatten, in dem sich die Gesichtszüge der drei Figuren in Folge des von rückwärts einfallenden Lichtes befinden, ist in der Modellirung vorzüglich und stimmt in der eleganten Weise der Behandlung vollständig zu den graziösen Figuren, deren Geschmäcke, wenigstens soweit es die beiden weiblichen Erscheinungen angeht, wenn auch im Gaumen vielleicht verschieden, sicherlich doch in einem anderen Punkte zusammen laufen.

Wesentlich anders in Haltung und Malerei ist das reizende *Bisschop*'sche Bild, das eine Zierde des holländischen Saales bei der ersten Münchener Jahres-Ausstellung 1889 bildete. Der Künstler hat Landsleute dargestellt und in der Lösung seiner Aufgabe ebenso die Bildwirkung im Auge gehabt, als es ihm gleichzeitig um die vornehme farbige und dabei wahre Erscheinung zu thun war. Einfach und anspruchslos, wie die ganze Scene, so ist auch die Vortragsweise des Künstlers: das reizende weibliche Figürchen von ausserordentlicher Anmuth in der Bewegung nimmt das Hauptinteresse in Anspruch, und sagt offenbar zu dem Liebhaber: «Du sei still, ich sitze eben Modell.» Offenbar ist das äussere Terrain höherliegend gedacht als der Fussboden des thonfliessbekleideten Raumes, sonst zählte der Galan unter die abnorm grossen Menschen. An ihm war dem Künstler offenbar auch nicht gar so sehr viel gelegen, sonst beschäftigt sich sein Blick wohl mehr mit



Paul Höcker. Studie.

den Gesichtszügen des Mädchens, als mit ihrer Haube. Man sieht wohl auch zuweilen dergleichen Portraitaufnahmen in photographischen Ateliers, aber item — es ist halt eine Liebesscene und da sind die Leutchen manchmal etwas anders als sonst.

Paul Höcker's beide Skizzen, die spielenden Kinder und der lachende Männerkopf zeigen, was man an dem Künstler gewohnt ist, ebenso zierliche Auffassung des einen, wie treffende Charakteristik des andern Sujets.

Nicht minder gilt das Nämliche von den einzelnen Figurenstudien von *C. Röchling* in Berlin. Sie sind alle auf seinem Bilde «Die Erstürmung des Gaisbergschlösschens» (Galerie zu Breslau) verwendet. *Röchling* bekennt sich auf diesem Bilde durchaus zu den gesunden Plein-air-Malern, denn die ganze farbige Erscheinung hat jenen grau schillernden Ton, den volles Tageslicht hervorbringt und der wesentlich anders aussieht, als die in den Lichtern scharfe, in den Schatten aber meist schwarze und nicht immer klare Nordlichtbeleuchtung. Dabei hat das Ganze etwas von einer im Moment erfassten Scene, es wirkt nichts weniger als wie componirt.



Albert Schröder pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Verschiedene Geschmäcke



Fein, stimmungsvoll und in der Anlage breit gehalten, ist *A. Fink's* (München) Landschaftsbild, irgend ein Winkel an einem oberbayerischen See, wobei der Name der Oertlichkeit rein gar nichts zur Sache thut. Auf dem Ganzen liegt voller nachmittägiger Sonnenschein, dessen Wirkung beim Original sich ganz besonders in der Luft geltend macht in den schweren Wolkenballen, die über dem Kamm des Gebirges lagern, kaum bewegt von einem Luftzuge. Das Motiv ist so einfach, als man sich nur etwas denken kann und dabei ist es dennoch räumlich gross und sagt mehr als manches Landschaftsbild, auf dem alle Register losgelassen sind. Ein stiller Winkel, ein klarer Wasserspiegel mit ein paar Bäumen, hinten mächtige Wolkenballen über den blauenden Höhenzügen, das genügt vollauf um genug zu sagen. Es macht dabei den Eindruck, als hätte der Künstler weder da noch dort an den Linien und Formen gedreht und gewendet, es muss vielmehr so gewesen sein. Solch anspruchslose Dinge aber interessant zu gestalten, das ist weit schwerer als mit der Anwendung von hunderterlei Hülfsmitteln und Kniffen ein Ding zurechtzustutzen.

C. Röchling. Studie.



C. Röchling. Studie.

In die Regionen des jonischen Meeres führen dann schliesslich die Zeichnungen von *Carl Wuttke* (München). Eine Poesie eigener Art liegt über jenen Gestaden, um welche die classische Sage webt. Grossartig und zugleich weich in den Linien ist die Erscheinung der Landschaft, die aus den blauen Wogen emportaucht, jenseits deren die beschneiten Gipfel der albanesischen Gebirgszüge herüberleuchten; wer dort unter den weitastigen Wipfeln schattenspendender Bäume die Weiber sieht, wenn sie zum kuppelüberwölbten Brunnen gehen, Wasser zu schöpfen, dem mag wohl die Erinnerung an die hydriatragenden hellenischen Gestalten auftauchen, wie sie auf Vasenbildern zu sehen sind, und er gedenkt der «lilienarmigen Nausikaa», wie sie mit ihren Gespielinnen dem Ufer des Meeres zuwandelt. Und wo es nicht die Helden Homers sind, deren Gedächtniss diese Küsten wachrufen, da taucht ein anderes gewaltiges Bild der Erinnerung auf: die weltbeherrschende Lagunen-Republik. Keine Stadt, kein Festungsthurm, der den Hafeneingang

C. Röchling. Studie.

bewacht längs der ganzen Adria bis hinab zu den Gestaden von Hellas, entbehrt des Löwen von San Marco; mehr noch als diese steinernen, zerbröckelnden Hoheitszeichen einer vergangenen Zeit sprechen die Palazzi, die Kirchen, die Villen von einem Geschlechte, dessen Galeeren das Mittelmeer beherrschten. Da und dort finden sich auch noch verwischte Zeichen aus den Tagen, da hier der Halbmond herrschte, und was schliesslich die letzten Fremden anlangt, deren Flagge von den Forts wehte, die Engländer nämlich, so haben sie vor Allem eins hinterlassen: die Höhe englischer Hôtelrechnungen und einen gewissen Ordnungsgeist, der sonst in jenen Gegenden nicht gerade gang und gäbe Gewohnheit ist. — *Wuttke's* Zeichnungen sind frisch empfunden und von grossem malerischem Reize.

Doch nun ein Punctum, das Ränzel gepackt und hinaus in die blühende, duftende Frühlingswelt! Es gilt mir, die schönste Reise, die man im Leben thun mag, anzutreten — die erste, die man an der Seite eines geliebten Weibes macht, und drum Addio!

H. E. von Berlepsch.

DIE MODERNE KUNST IN ITALIEN.

Geehrter Herr Redacteur!

Sie wünschen eine Plauderei über die moderne Kunst Italiens von mir zu erhalten. Hm, hm — es ist ein heikles Thema. Freilich ist Italien, wie Jeder weiss, das eigentliche Land der Kunst, und wir Alle schwärmen für dieses Land; es ist das Ziel unserer Träume, und jeder Künstler, jeder geistig Arbeitende hält es im Interesse seiner Bildung für geboten, dieses herrliche Land kennen zu lernen. Wir Forestiere (Waldmenschen), wie die Italiener uns in stolzer Verachtung unserer im Verhältniss zu der ihren noch neuen Cultur zu nennen pflegen, wir meinen mit der Kunst, die wir hier studiren und bewundern wollen, indessen nur die Kunst der Alten. Um die neuere Kunst bekümmern wir uns hier nicht; wir fragen nicht, ob eine solche existirt und halten es nicht der Mühe werth, ihre Erzeugnisse anzusehen. Unser Interesse hört bei den «cinque centisti» auf; für die Künstler der späteren Zeit haben wir kaum einen Blick, und was unser Jahrhundert betrifft, so ist es in künstlerischer Beziehung für den Touristen in Italien einfach nicht vorhanden. Er ist ohne Weiteres überzeugt, dass etwas, wie eine «heutige italienische Kunst» nicht existire und lässt sich nicht einmal herbei, nach Gründen für seine Meinung zu forschen. Hat der Tourist nun so ganz Unrecht? Nein und Ja. Es gibt allerdings eine moderne Kunst in Italien, aber sie zeigt sich in keiner Hinsicht ihrer berühmten Vergangenheit würdig, sie erscheint sogar so wenig mit der Kunst von damals verwandt, dass sich nicht einmal eine Entwicklung aus dieser nachweisen lässt. Je länger einem einsichtsvollen Beobachter im Lande selbst Gelegenheit zum Vergleichen gegeben ist, desto mehr wird ihm offenbar werden, welcher Gegensatz zwischen der schöpferischen Kraft der grossen künstlerischen Epoche und dem trivialen oder faden Geist der heutigen Kunst Italiens herrscht. Es ist eine seltsame Erscheinung, dass ein Volk, welches noch vor 300 Jahren den besten Geschmack der Welt hatte, jetzt den schlechtesten bekundet, dass bei einem Volke, welches die edelsten Kunstwerke erzeugt hat, die seit den Tagen des griechischen Alterthums geschaffen worden, nur noch das Bestreben hervortritt, hässliche und zugleich nichtige Gegenstände nachzubilden, und dass die Abkömmlinge einer Race, der *Michelangelo, Rafael* und *Leonardo da Vinci* entstammten, keinen höheren Zweck verfolgen, als Genrebilder dritten Ranges und leicht verkäufliche Statuetten zu liefern. Wir stehen hier wahrlich vor einem schwer zu lösenden Problem. Freilich gelangt die Blume der Kunst in unseren Tagen überall nicht mehr zur üppigsten Entfaltung, aber nirgends fristet sie ein kümmerlicheres Dasein, als im Schatten der unsterblichen Denkmäler der alten italienischen Kunst. Wenn wir unseren Fuss in die Kirchen setzen, finden wir dicht neben den erhabensten Kunstschöpfungen alle möglichen Erzeugnisse eines schlechten Geschmacks — Blumen, aus Papier oder Blech fabricirt, Oeldruckbilder, Vorhänge in bunten, schreienden Farben. Sobald wir die Häuser betreten, haben wir die gleichen Geschmacklosigkeiten vor Augen. Was die Theater und Café's an Aus-

schmückung bieten, ist von der untergeordnetsten und billigsten Art, und Allem, was für Kunst gelten soll, haftet eine unglaubliche Frivolität an. So werden wir von einer modernen Geschmacksverrohung, die ihre abscheulichen Blüthen angesichts der Zeichen einer grossen künstlerischen Vergangenheit treibt, auf Schritt und Tritt bis in's Innerste verletzt. Der Zwiespalt zwischen der alten Kunst Italiens und der neuen drängt sich uns stündlich, ja sogar in jeder Minute, unabweisbar auf.

Und aus welchen Ursachen ist dieser Zustand hervorgegangen? In hohem Maasse ist derselbe unstreitig der Bedrückung durch eigene und fremde Herrscher zuzuschreiben, unter der Italien lange und schwer gelitten hat. Die Päpste, Oesterreich und die Bourbonen haben abwechselnd und mit einander dieses schöne Land, seine Lebenskraft, seinen Geist und selbst seine Seele in erstickenden Banden gehalten und es geknechtet, bis auf diese erste Ursache seines künstlerischen Niederganges die zweite folgen musste — die Armuth, welche in Italien herrscht. In der alten Zeit gab es hier grosse, reiche und mächtige Kunstfreunde, die Mediceer und andere Mäcene. Heutzutage kauft ausser dem König kein Italiener mehr Gemälde. «Wenn ein vornehmer Italiener meine Galerie betritt», sagte mir neulich ein grosser Kunsthändler, «so weiss ich sofort, dass er nicht etwa kommt, um ein Bild zu kaufen, sondern um eins zu verkaufen. Er hat es in einer Lotterie gewonnen, oder geerbt, und will es zu Gelde machen. Selbst wenn er reich ist, liegt ihm nichts daran, Gemälde zu besitzen. Er gibt lieber Geld für Pferde, Pomp und Weiber aus. Cosa vuole»; hier zuckte der Mann in echt italienischer Manier die Achseln. Seine Kunden, fügte er dann noch hinzu, seien nur Fremde — grossentheils Engländer und mehr noch Amerikaner, und er sowohl, wie die Künstler müssten dem Geschmack dieser Käufer Rechnung tragen, die keineswegs immer der geistigen Elite ihrer Nation angehörten.

Und hier eben ist der wunde Punkt, auf den wir hinweisen müssen. In Italien war die Kunst, so lange sie noch wirkliche Lebenskraft besass, spontan, schaffensfroh, unabhängig. Sie wollte nichts weiter, als sich selbst genügen, zu eigener Freude gedeihen und wirken, und was sie schuf, behielt sie im Lande. Das moderne Italien dahingegen will seine Kunsterzeugnisse nicht behalten, in erster Linie wird für den Verkauf gemalt. Darum liegt zwischen dem Sonst und Jetzt eine Kluft, so tief wie der Avernus.

Telemaco Signovini, der Florentiner Künstler, der sich von allen modernen toscanischen Malern die höchste künstlerische Gewissensreinheit bewahrt hat, sagte mir noch vor wenigen Tagen: «Der Grund unseres künstlerischen Rückganges ist der, dass die Kunstwerke bei uns danach geschätzt werden, ob sie sich gut verkaufen. Wer die meisten Bilder absetzt, gilt als der grösste Künstler, und nicht nur in den Augen des Publikums und bei den Händlern, sondern leider auch bei der Academie, die sich von dem pecuniären Erfolg imponiren lässt.»

Sind denn nicht einmal zehn Gerechte, die sogar Sodom und Gomorrha vor dem Untergange gerettet haben würden, unter den lebenden Künstlern Italiens zu finden? So höre ich Sie fragen, nachdem Sie meine trostlosen Aeusserungen gelesen haben. O ja, doch sie verschwinden fast unter der Masse Derer, welche mit ihren flotten, geschickten, spiessbürgerlichen Kunstproducten den Markt wahrhaft überschwemmen. Am schlimmsten von Allem ist aber noch der Umstand, dass in Italien jetzt keine eigentliche Schule, weder in der Malerei, noch in der Plastik existirt. Auch dies ist ohne Zweifel eine Folge der Fremdherrschaft. Ein Künstler lässt sich von diesen Grundsätzen leiten, ein anderer folgt einer ganz anderen Richtung; dieser ist verliebt in Alles, was vor *Rafael* gemalt, jener schwört auf die Venezianer, und so weiter, und so weiter. Diese Erscheinung ist eben bei einer Kunst natürlich, die früher geboren war, als die Nation; die heutige italienische Kunst zeigt sich als Product einer Nation, die noch in der Entwicklung begriffen ist und nur sich selbst lebt; die von den grossen Errungenschaften des geistigen Lebens in Europa wenig profitirt und noch weniger an denselben theilnimmt. Langsam, sehr langsam wird hier Licht in das Dunkel dringen. Eine nationale Schule gibt es noch nicht, und wer weiss, ob eine solche jemals kommen wird. In Italien ist stets der Particularismus zu Hause gewesen, er hat von jeher trennend zwischen Republik und Republik gestanden, eine Stadt von der anderen, ja, selbst Familie von Familie gesondert. Drei grosse Mittelpunkte des künstlerischen Lebens haben sich jedoch gebildet — Mailand, Florenz und Neapel. Allmählich, wenn Italien mehr zu Wohlstand gelangt, wird sich auch seine Kunst heben und ausserhalb des Landes

Anerkennung erwerben. Und in der That sind bei der jüngeren Künstlerschaft schon die Anfänge eines solchen Strebens zu bemerken.

Innerhalb des Raumes eines einzigen Briefes kann ich unmöglich das Kunstleben aller drei genannten Städte besprechen. Lassen Sie mich also von dem, welches mir am nächsten liegt, berichten — vom florentinischen. Und selbst hier werde ich im besten Fall nur einen Ueberblick aus der Vogelperspective geben können.

Hier in Toscana, wo wir von den schönsten Erinnerungen an die künstlerische Vergangenheit Italiens umgeben sind, wo wir die grössten Meisterwerke der Quattrocentisti beständig vor Augen haben, *Giotto's* Campanile, die Paläste Vecchio, Pitti und den der Uffizien; wo überdies die Umgegend die herrlichsten Naturschönheiten bietet: hier sollte sich doch wohl ein edles, alles Kleinliche und Kindische verachtendes Kunststreben offenbaren. Gerade das Gegentheil ist der Fall. Nirgends in Italien zeigt sich die moderne Kunst nichtiger und kleiner, nirgends mehr von einem rein studienhaften academischen Charakter, und selbst historische Inspirationen reichen hier nicht über den heimathlichen Kirchthurm hinaus. Wenn überhaupt historische Gegenstände gewählt werden, so sind es doch mehr solche von einem municipalen Interesse, als von einem kosmopolitischen. Es würde mich zu weit führen, die Gründe dieses Factums zu untersuchen; nur so viel, dass es zumeist auf der Exclusivität beruhen mag, die einen hervorstechenden Charakterzug der Florentiner bildet und sie hochmüthig auf Alle herabblicken lässt, welche nicht das Glück haben, im Schatten der Domkuppel *Brunelleschi's* geboren zu sein. Nicht nur den Ausländern, auch den eigenen Landsleuten, gilt dieser Hochmuth der Florentiner. Für sie ist Florenz die Welt. Dieser Zug in ihrem Charakter ist schon in *Dante's* unsterblicher Dichtung bemerkbar. Noch heute ist derselbe überall in der Stadt wahrzunehmen, auf der Strasse, in Gesellschaft — für Jeden, der mit Florentinern im Verkehr steht.

Doch ich wollte ja nur von der Kunst und ihren Jüngern sprechen. Um nicht noch weiter von meinem Thema abzuschweifen, wende ich mich jetzt den hervorragendsten Malern zu. Ich schicke vorauf, dass ich heute nur von der Malerei berichten werde. Vielleicht gestatten Sie mir freundlichst, ein anderes Mal von der Bildhauerkunst zu sprechen. Zuvörderst einige Worte über Einen der Senioren, Einen von jener alten Schule, deren Streben noch auf die Malerei im grossen Stil gerichtet war. Obwohl zu den künstlerischen Traditionen Italiens gehörend, ist dieser Stil doch bei den italienischen Künstlern täglich mehr und mehr in Abnahme begriffen. Die neuen Künstler gefallen sich darin, grosse Entwürfe auf die Genremalerei zu übertragen — ein Verfahren, das auch von den modernen französischen Malern geübt wird, dessen ästhetische Berechtigung mir jedoch mindestens zweifelhaft erscheint. Kleine Ideen oder unbedeutende Vorgänge auf grosser Fläche darzustellen, erscheint mir gleich einer Verzerrung der Proportionen. Dies mag jedoch nur eine persönliche Ansicht sein. Jedenfalls wurde durch Maëstro *Ciseri*, der unter den lebenden Florentiner Malern wohl der älteste ist, noch jene Schule vertreten, die der religiösen Malerei huldigte, von welcher sich die modernen Künstler abgewandt haben, oder die sie doch nur noch in einer so gänzlich veränderten Auffassung üben, dass sie biblische Genrebilder malen und keine weihevollen, ernsten Schöpfungen von religiösem Geist, die zur Frömmigkeit und Andacht stimmen. *Ciseri's* Meisterwerk ist die «Heilige Felicita mit ihren sieben Söhnen», den Märtyrern; ein grosses Altarblatt, gemalt für die Kirche, die ihren Namen trägt, gegenüber Ponte Vecchio, jener allen Besuchern von Florenz so wohlbekannten alterthümlichen Brücke. An hellen Tagen ist die Schönheit dieses Altarbildes, trotzdem es durch den Qualm von Kerzen und Weihrauchfässern geschwärzt ist, sehr wohl zu erkennen. Das vortreffliche Gemälde zeigt ganz den Stil der alten toscanischen Maler. Der Künstler, welcher jetzt im Greisenalter steht und nicht mehr arbeitet, war auch Portraitmaler, und sein eigenes, kraftvoll gezeichnetes, ausdrucksvolles Bildniss befindet sich in der Sammlung von Selbstportraits in der Galerie der Uffizien. Er hatte auch einmal ein Schüler-Atelier, und die meisten der besten Künstler in Florenz haben zeitweilig unter seiner Leitung gemalt. Einer seiner hervorragendsten Eleven unter den jüngeren Malern ist der ebenfalls auf dem Gebiet der religiösen Malerei thätige *Giacomo Martinetti*, dem mehrere Aufträge vom Capuzinerkloster in Jerusalem ertheilt worden sind. Er ist indessen vom Geist des Modernen nicht unberührt geblieben. Seinen Bildern fehlt der Ausdruck jenes tiefen religiösen Gefühls, das die älteren Meister charakterisirte. Es liegt ein gewisser



August Fink pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München

Landschaft.




F. Lenbach 1890



maskeradenhafter Zug in seinen Schöpfungen, etwas Aeusserliches. Das Werk, welches er augenblicklich noch in seinem Atelier hat, ist eine Darstellung des Abendmahls Christi. Die Apostel sind hier wie Araber in der Wüste in festlichem Aufputz mit gestreiften algerischen Blousen bekleidet. Die Christusgestalt ist von dem herkömmlichen Typus, und in der conventionellen roth und blauen Tracht dargestellt. Dieser Künstler ist in Algerien gewesen und hat vielfach algerische Gegenstände nach seinen im Lande selbst gesammelten Studien gemalt. In der letzten Zeit jedoch konnte er gar nicht arbeiten, weil er beständig an den Augen leidet.

Von der conventionellen Schule, den Atelierstudien ergeben, unbekümmert um die neuen Ideen der Plein-air-Malerei, ist auch *Amos Cassioli*, den Touristen aus seinem grossen Bilde in der Galerie für moderne Malereien im Kunstacademiegebäude in Florenz bekannt. Es ist eine Darstellung der «Schlacht von Legnano», bei welcher die lombardischen Städte Friedrich Barbarossa besiegt haben. Das Gemälde ist voller Leben, von grosser Correctheit in der Zeichnung und historischer Treue. Ueberhaupt bildet die Correctheit seine starke Seite. Seine Farbengebung ist warm, seine Malweise sauber und sorgfältig. Indessen, trotz der fleissigen Ausführung, trotz aller archäologischen Gründlichkeit ist der Eindruck seiner Bilder kein recht lebendiger, man spürt eben das Studium. Er hätte vielleicht ein grosser Maler werden können, doch ist ihm nicht die geringste Vergünstigung oder Unterstützung Seitens der Regierung bei seinen historischen Arbeiten zu Theil geworden. So hat er denn, vollständig entmuthigt, diese Bestrebungen aufgegeben, nur noch kleine, leicht verkäufliche Bilder gemalt und eine Malerschule, hauptsächlich für junge Damen, eröffnet, die sich ernstlich oder zum Vergnügen in der Kunst üben wollen. Sein Atelier ist stets von einer grossen Schaar Schülerinnen, besonders Engländerinnen und Amerikanerinnen, besucht, denn *Cassioli's* gesellschaftliche Stellung und seine Jahre tragen dazu bei, ihn als Lehrer wünschenswerth zu machen, umsomehr, als es nicht leicht ist, italienische Maler zu finden, zu denen Eltern ihre Töchter schicken können. Auf diese Weise hat er seinen Lebensunterhalt gefunden, für seinen Künstlerruhm that er aber nichts mehr. Doch vor einigen Wochen hat er zum Erstaunen von Florenz und zur tiefsten Bestürzung seiner jungen Schülerinnen erklärt, dass er genug erworben, um eine Weile ohne Lehrthätigkeit mit seiner Familie leben zu können, und er sich entschlossen habe, wieder einmal ein grosses Bild zu malen.

Ein Maler ersten Ranges, der jedoch zu jenen Historienmalern zählt, denen ich den Vorwurf mache, dass sie lieber municipale Ereignisse als Scenen von weltgeschichtlichem Interesse malen, ist *Stefano Ussi*. Er hat sich seinen Namen durch ein Gemälde erworben, das einen rein localen Charakter hat, denn es stellt die «Vertreibung des Herzogs von Athen aus Florenz» dar, eine Begebenheit, die nur speciell den Kennern der Florentiner Geschichte bekannt sein dürfte. Dieses Werk ist von grosser Bedeutung insofern, als sich der Künstler in der Behandlung seines Gegenstandes von den traditionellen academischen Anschauungen frei gemacht hat, was zuerst grossen Widerspruch, dann aber viel Nachahmung fand. Das Bild zeugt von sorgfältigem Studium, eleganter Pinselführung und Correctheit, aber das Colorit ist schwerfällig und eintönig, es fehlt an Luft und Raum, an dem, was die Italiener «Slancio» nennen. Ein zweites grosses Gemälde von ihm ist der «Aufbruch der Teppichkarawane», die von Kairo nach Mekka abgehende Karawane darstellend. Es wurde im Auftrage des Khedive *Ismail* nach eigens am Ort gemachten Studien gemalt; ein schönes Bild, das manchem Ihrer Leser erinnerlich sein mag, da es 1873 in Wien ausgestellt war und dort lobend besprochen wurde. Dieses Werk *Ussi's* ist nach Egypten gegangen, also für Italien verloren und von keinem Einfluss. Darauf malte er für einen Herrn in der Lombardei ein umfangreiches und sehr schönes Bild, die Scene aus «Vita nuova», wo Dante Beatrice begrüsst, und die Frauen ihn auslachen — diese Scene, welche der Dichter so freimüthig erzählt. Der Maler hat bei der Ausführung dieses Werkes einen Hauptfehler seiner Manier zu überwinden gesucht, den Mangel an atmosphärischer Beleuchtung, und zu diesem Zweck viele Studien im Freien gemacht, denn die Lehren der «Plein-air»-Schule fanden damals schon Eingang in Italien. Leider haben diese Studien seine Augen so angegriffen, dass er seitdem noch immer daran leidet. Die italienische Sonne, besonders in der Umgegend von Florenz, leuchtet fast zu stark für Arbeiten im Freien. *Ussi* hat in seinem Atelier eine Menge Skizzen und Entwürfe, von denen einige grosses Genie bekunden. Er zeigte mir vor langer Zeit verschiedene Farbenskizzen, die ausserordentlich

schön waren. Es ist nur bedauerlich, dass er, wie so viele seiner Landsleute, sehr zur Trägheit neigt und zum Arbeiten stets erst eines starken Beweggrundes bedarf. Da er keine Kinder hat und nicht durch Protection vom Hofe ermuthigt wird — woran wohl zum Theil seine republikanische Gesinnung schuld ist — beschränkt sich seine Thätigkeit auf einige hie und da zu seinem Vergnügen aufgenommene Skizzen. Er lehnt es entschieden ab, Unterricht zu ertheilen, obwohl zwei der besten jüngeren Künstler, *Chelazzi*, der Blumenmaler, und der Landschafter *Lorenzo Gelati* ihm ihre Carrière verdanken.

Von scharf ausgeprägter Individualität ist *Giovanni Fattori*, einer der ersten Toscaner, die sich von der älteren Manier losgesagt haben. Folglich darf seine Kunst als einem Uebergangsstadium angehörend bezeichnet werden. Er steht noch auf der Brücke, welche zu einer freieren und natürlicheren Kunstrichtung hinübergeleitet und diese von der academischen trennt. Seine Bilder sind häufig roh angelegt, als wären es nicht die Gemälde selbst, sondern die Skizzen zu denselben; seine Landschaften zeigen eine düstere Färbung, wie sie Italien nicht eigen ist, die Umrisse sind hart, die Schatten schwer, die Farbengebung ist schroff; das Ganze macht fast den Eindruck, als sei es mit Kohle gezeichnet und nicht mit dem Pinsel gemalt. Und doch sind seine Werke anziehend, weil sich Kraft in ihnen offenbart. Er hat ein Atelier ganz oben im Academiegebäude, welches Vorrecht ihm als Professor dieses Instituts zusteht; und in diesem sehr geräumigen Zimmer, das mit Oberlicht versehen ist, findet man ihn gewöhnlich anwesend, wenn er nicht gerade in der Maremma weilt, um in jenem wilden Landstrich seine Studien nach der Natur zu machen. Unter seinem Atelier befindet sich die Galerie moderner Gemälde, wo auch die berühmtesten seiner Bilder hängen; unter anderen «das italienische Feldlager nach der Schlacht von Magenta». Seine Meisterschaft in der Darstellung von Pferden und Soldaten kommt hier voll zur Geltung. Von einer herben Naturwahrheit, an einige französische Meister gleicher Richtung erinnernd, ist ein anderes Bild, das er lange im Florentiner Kunstverein ausgestellt hatte, eine mit zwei Ochsen pflügende Frau darstellend. Seine besten Sachen sind indessen meines Erachtens in seinem Atelier zu finden — grosse im Freien entworfene Studien der Maremma, worunter besonders eine hervorzuheben ist: «Maremma-Hirten, wilde Füllen brennend», ein bewegungsreiches, von ungestümer Kraft erfülltes, naturwahres Stück Wildnissleben. Es ist, wie die meisten Bilder *Fattori's*, nicht viel mehr als eine grosse Skizze, aber was für eine grosse Skizze! Andere dieser Landschaftsbilder stellen weite Strecken des öden, Fieber erzeugenden Bodens dar, die den ganzen traurigen Eindruck jener verlassenen Gegend zeigen und höchstens durch ein paar weisse Rinder oder einige «Butteri» belebt sind. Zahlreich sind seine Studien von Pferden, die er alle selbst gekannt zu haben scheint, und deren individuelle Charaktereigenschaften er erfasst haben muss, als handele es sich um menschliche Wesen. *Fattori* nimmt zuweilen Schüler auf, doch ist dies immer eine grosse Vergünstigung von ihm, wenngleich er in seiner Eigenschaft als Professor der Academie unterrichtet. Doch selbst dieser, eine starke Eigenart besitzende Künstler wird durch den Mangel an Ermuthigung, der sich hier auf künstlerischem Gebiete fühlbar macht, in seiner freien Entwicklung gehemmt. Um von seiner Kunst leben zu können, ist er gezwungen, immerwährend Genrebildchen zu malen, und diese — meist kleine Gruppen von Soldaten oder Pferden — finden leicht Käufer.

Sein Freund und Nachbar *Bruzzi* liebt die Schafe, wie *Fattori* die Pferde, und seine Manier ist, dem Charakter dieser Thiere gemäss, eine sanftere. Er malt viel unter freiem Himmel, und dies sieht man auch an dem Ton der Luft und dem hohen Grade von Naturwahrheit in seinen Bildern. Seine Sphäre aber ist eine engbegrenzte. Er kann indessen mit *Musset* sagen: «Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.» Das Thierstück ist übrigens für Italien eine ziemlich neue Gattung der Malerei, und soweit dieselbe hier vertreten wird, scheint sie ihren Hauptsitz in Florenz zu haben. *Luigi Gioli* und *Cecconi* sind die tüchtigsten Künstler in diesem Fach, von denen der Erstere speciell Pferde, zur Veränderung auch Rindvieh, der Letztere nur Hunde malt. *Gioli* mag nicht so viel Originalität wie *Fattori* in der Darstellung seiner Pferde bezeigen, doch seine Manier ist weniger skizzenhaft. Seltsam, dass er sich mehr für alte Arbeitsgäule als für junge, feurige Thiere zu interessiren scheint. Er befleissigt sich einer grossen Lebenstreue, und ein warmes Mitgefühl für die Thiere spricht aus seinen Bildern. *Cecconi* ist offenbar ein grosser Freund von Hunden, besonders von Jagdhunden. Wie er Art und Ausdruck derselben erfasst und wiederzugeben weiss, ist bewundernswerth. Er lässt sich auch nicht verleiten, sie allzu menschenthümlich

aufzufassen, eine Manier, in die Sir *Edwin Landseer* in der letzten Zeit seines Schaffens verfallen ist. *Cecconi's* bestes Thierstück ist vielleicht eines, welches seit Jahren unverkauft in der Galerie des Kunsthändlers *Pisani*, des «*Goupil*» von Florenz, hängt. Es stellt eine Koppel Jagdhunde dar, die an einem drückend heissen Tage auf einer steilen Schlosstreppe lagern. Eine zu stumpfe, eintönige Farbengebung ist Schuld, dass seine Schöpfungen nicht als Werke ersten Ranges bezeichnet werden können. Der Maler ist freilich noch jung und kann sich vervollkommnen; wer wird sich aber ermuthigt fühlen, wenn er sieht, dass seine besten Erzeugnisse keinen Käufer finden?

Erfolgreicher in pecuniärer Hinsicht, doch minder erfolgreich in künstlerischem Sinne — wenigstens meines Erachtens — ist *Michele Gordigiani*, der Sohn des berühmten Componisten. *Gordigiani* ist der Portraitmaler der fashionabeln Welt Italiens, und seine Befähigung, denn solche besitzt er unstreitig, ist durch seine Erfolge beeinträchtigt worden. Seine früheren Bildnisse sind wirkliche Meisterwerke. Im Jahre 1859 hat er Madame de Novikoff gemalt (die O. K. der Pall Mall Gazette), deren Gatte russischer Gesandter in Italien war; dieses Bild ist ausserordentlich schön, auch im Punkt der Aehnlichkeit vortrefflich gelungen. Seine jetzigen Bildnisse, Gruppen, wie Köpfe, sind alle mit einer fatalen Routine in unangenehm geleckter Manier gemalt. Wie man sagt, überlässt er auch Vieles an seinen Werken seinen Schülern. Die eleganten Modehelden und Salondamen lassen sich gern von ihm malen. Er verleiht ihnen ein feines, hübsches Ansehen, etwaige Runzeln und Mängel ignorirend; er malt sie in Seide und Sammet; er lässt sie so erscheinen, wie sie gern aussehen möchten; seine Portraits sind conventionell, ohne Charakter. Es ist schade darum, denn er besitzt doch, oder besass doch eine wirkliche künstlerische Kraft. Seine Bildnisse werden übrigens höher bezahlt, als die irgend eines anderen Malers in Italien. Besonders wird er von der Königin Margarete protegirt. Sie ist für ihn eingenommen, weil er sie im Reiz der verlorenen Jugend malt und sein Pinsel die Merkmale ihrer Jahre mildert. Ich würde mich nicht so lange mit diesem Modemaler beschäftigt haben, dessen Schöpfungen weichlich sind, und deren Grazie nur zu oft auf Kosten der Wahrheit erzielt ist; ich hätte lieber mit Dante gesagt: «Non ragionam di lor, ma guarda et passe», wenn dieser Künstler nicht ein kleines Heer von Nachahmern gefunden hätte. *Laudini*, *Giovanni Costa*, *Gelli* und viele Andere, die keiner Erwähnung werth sind — diese Alle hätten vielleicht etwas Tüchtiges leisten können, wenn sie nicht durch den falschen Erfolg ihres älteren Collegen geblendet worden wären. Aus *Gelli* besonders hätte ein wirklich guter Portraitmaler werden können, aber auch bei ihm zeigt sich der Einfluss der Damen vom Hofe. Er vermag jedoch, was *Gordigiani* nicht kann, er versteht Männer zu malen und ihnen einen wirklich männlichen Ausdruck zu geben, wie sein vortrefflich ausgeführtes, in Wien gemaltes Portrait des Kaisers von Oesterreich beweist. Seine Gemälde zeigen auch einen hohen Grad technischer Vollkommenheit.

Die Verheissungen einer Kunst der Zukunft für Italien dürfen wir indessen nicht in Schöpfungen dieser Art suchen; einer Art, die *Zola* so trefflich bezeichnet als «d'une élégance d'épiderme, arrangée avec une adresse infinie pour les satisfactions basses du public». Derlei Arbeit macht sich aber bezahlt — diese hässliche Antwort trifft unser Ohr überall.

Wie ich schon erwähnt habe, ist die Historienmalerei von den jüngeren toscanischen Malern so gut wie aufgegeben. Es herrscht eben keine Nachfrage für diese Gattung von Bildern unter den Privatkäufern. Auch neigen die modernen Künstler zur Beherzigung des *Goethe*'schen Satzes: «Greift nur hinein in's volle Menschenleben, und wo ihr's packt, da ist's interessant.» Sie wenden sich Dem zu, was sie in unmittelbarer Nähe haben, und trachten, Leben und Charakter ihres Landes zu schildern in jener Manier, deren Hauptvertreter in Frankreich *Bastien Lepage* und die beiden *Breton's* sind. An Stelle der «Grande Peinture», die jetzt völlig ausgestorben ist, cultiviren sie die Genremalerei in grossen Dimensionen. Dies scheint mir ein Missgriff, was wir auch unstreitig aus den Werken der alten Holländer lernen sollten, jener Meister in der Darstellung des engeren Familienlebens und häuslicher Scenen. Eine umfangreiche Leinwand und ein geringfügiger Vorgang oder unbedeutender Gedanke — das berührt wie ein Missklang. Es ist ein sich Spreizen und Grossthun, eine Anmassung, welche die Kritik herausfordert, schärfer mit dem betreffenden Werke zu Gericht zu gehen, als dies seinem Wesen nach nöthig wäre. Die Franzosen haben aber nun einmal diese «riesigen Flächen ohne Etwas darauf» in Mode gebracht. Was aus solchen ungeheuren «Machines», wie sie im Pariser Atelier-

Jargon heissen, eigentlich werden soll, das frage ich mich jedes Jahr, wenn ich den «Salon» besuche, um so mehr, als die französischen Zimmer von einer fast winzig zu nennenden Kleinheit sind. Sollte ein witziger englischer Maler der königl. Academie am Ende Recht haben mit seiner Ansicht, dass die Natur unsere heutigen Kunstschöpfungen dazu bestimmt habe, wie die in der prähistorischen Zeit entstandenen Kohlenlager, später einmal als Brennmaterial zu dienen?

Unter diesen Malern grosser Genrebilder stehen *Francesco Gioli, Ferroni, Simi* und die Brüder *Tommasi* in erster Reihe. *Francesco Gioli* ist vielleicht der eleganteste und vielseitigste Künstler dieser Gruppe. An den reinsten Ueberlieferungen der Renaissance festhaltend, ist er bestrebt, dieselben auf die modernen Ideen zu übertragen. Seine Studien des toscanischen Lebens aus unserer Zeit sind von einer zarten poetischen Auffassung. Sein einziger Mangel liegt im Colorit, das nur allzu häufig etwas blässlich und matt ist und auch des «non so che» entbehrt, der Verve, wie die Franzosen es nennen. Es klingt vielleicht befremdlich, dass gerade die Farbengebung der schwache Punkt dieser Toscaner ist, vor Allem, dass sie den Missgriff begehen, ein zu gedämpftes Colorit zu wählen. Doch mag eben der Farbenglanz in der sie umgebenden Natur die Befürchtung in ihnen erwecken, von einem nicht italienischen Publikum der Uebertreibung beschuldigt zu werden, so dass sie, um ein Zuviel zu vermeiden, in den entgegengesetzten Fehler verfallen. Wie *Gioli*, so ermangelt auch *Ferroni* des schöpferischen, kühn emporstrebenden Künstlergeistes. Auch er sucht nur Ideen der allereinfachsten Art zu verkörpern. Andererseits findet man bei ihm nichts Gesuchtes, Gekünsteltes, kein verborgenes System, keinerlei Art von Manierirtheit. Seine Kunst liegt in der Zeichnung, die stets correct, graciös und ansprechend ist. Seine Farben sind stumpf, und die dargestellten Typen oft unschön, aber er besitzt wahres Verständniss der Natur, und seine Bilder sind voller Luft und Licht und Leben. Eine seiner besten Schöpfungen befindet sich in der Galerie *Pisani's*, dieser Galerie, die so viele moderne italienische Gemälde aufweist, welche ihrer Zeit Furore gemacht haben, trotzdem aber unverkauft geblieben sind. Dieses Bild *Ferroni's* zeigt auf weiter Fläche eine toscanische Landschaft, heiss und staubig, darin eine Gruppe junger Landmädchen und Bauernburschen, einige sitzend, andere stehend, während ein junger Mensch, in einem Karren zurückgelehnt, eine Geschichte erzählt, vermuthlich vom Genre des Boccaccio. Die Scene ist von einer wunderbaren Naturtreue, doch das Ganze macht einen durchaus unmalerischen Eindruck. Dass er für die Bauern Verständniss besitzt, unterliegt keinem Zweifel (er hat lange unter ihnen gelebt und ist selbst Bauer gewesen), aber sein Horizont ist in Folge der ländlichen Erziehung und Ideen beschränkt: Er ist unstreitig von dem Stoff, aus welchem ein grosser Maler werden könnte, doch zweifle ich, ob er die Höhe erreichen wird, für welche die Natur ihn befähigt hat. Ich fürchte, dass er nicht viel Erfolg erntet. Er hat jetzt eine Malschule für Damen, und seine neueren Bilder sind viel kleiner, als die früheren.

Simi hätte sich ebenfalls zu einem grossen Künstler entwickeln können, wenn nicht ihn, wie so Viele, die Nothwendigkeit, Geld zu verdienen, auf ein niederes Niveau herabdrückte. Anfänglich erweckte er grosse Erwartungen. Ein Schüler und Freund von *Bastien Lepage*, in dessen Gesellschaft er Spanien bereist hatte, und noch frisch inspirirt von dem der modernen Richtung am nächsten stehenden alten Meister *Velasquez*, ward er bei seiner Heimkehr von gerechtem Abscheu vor der Schule des Plüsch erfüllt und von dem Ehrgeiz beseelt, Grosses zu schaffen. In dieser Stimmung malte er ein umfangreiches Bild, zwei Gestalten in einem Olivengarten, ein Mädchen in aufrechter Stellung und einen am Boden liegenden Mann darstellend. Die Scene bringt mehr den Eindruck natürlicher Wirklichkeit hervor, als den eines Gemäldes; es ist ein von Sonnenlicht erfülltes, lebenswahres Bild. Ich brauche wohl kaum hinzuzufügen, dass es noch heutigen Tages in der Galerie *Pisani* eines Käufers harrt. Zunächst wendete sich *Simi* den ernsten Scenen zu, dem «Lied vom Hemd» von *Thomas Hood*, doch diese Darstellung wurde vom Publikum zu schwermüthig gefunden. Nun hat er weitere Versuche in dieser Richtung aufgegeben und malt, was Käufer anlockt — Bilder ohne idealen Charakter, junge Damen am Stickrahmen, Menschen im Freien bei Regenwetter, Bauern beim Spiel u. dgl. m. Aus Serravezza gebürtig, wo die carrarischen Marmorblöcke gewonnen werden, hat er in seiner Malweise etwas der Sculptur Aehnliches, vielleicht in Folge seines Lebens in unmittelbarer Nähe des Marmors und unter Marmorarbeitern. Herrlich, in Auffassung und Behandlungsweise *Holbein's* Bildnissen an die Seite zu stellen, ist das von *Simi* gemalte Portrait seiner Eltern, welches in seinem Atelier hängt und auf



Eine gestürzte Grosse.



der vorjährigen Pariser Ausstellung verdientes Lob geerntet hat. Dies ist in der That ein bedeutendes Kunstwerk von der Gediegenheit in Charakter und Ausführung, welche *Bastien Lepage's* «Bildniss des Prinzen von Wales» aufweist, jenes Portrait, auf dem der Prinz seinem grossen Vorfahrer Heinrich VIII. so ähnlich sieht.

Unter den Florentiner Malern ist der intelligenteste und gewandteste *Telemaco Signorini*, ein Künstler, der nicht nur malt, sondern auch denkt. Er schreibt auch mit Verständniss und in klarer, fliessender Sprache über Kunst. Man glaubte einst, in ihm den grossen Mann der Zukunft erblicken zu dürfen. Wenn er die auf ihn gebauten Hoffnungen nicht erfüllt hat, so mag dies dem Umstande zuzuschreiben sein, dass er so häufig umgesattelt hat. Einmal ist er reiner Impressionist gewesen; dann wieder hat er der detaillirtesten Ausführung gehuldigt, und so die Behandlungsweise schon viermal gewechselt. Gleich den meisten seiner Kunstgenossen ist er gleichgültig in Bezug auf die Composition; er malt, was er sieht. Er ist unstreitig ein interessanter Künstler, immer anregend und auch stets vom richtigen Gefühl beseelt; dabei ernstlich bestrebt, den Gefährten seiner Kunst ein Führer zu sein. Doch er selbst hat noch kein grosses Werk geschaffen und wird dies vielleicht auch niemals thun. Seine eigene Vielseitigkeit hindert ihn, sich für eine Richtung zu entscheiden und diese unbeirrt zu verfolgen. Er ist ein Pfadsucher, und ein solcher wird er möglicherweise bleiben. Bei Allem, was er leistet, sind kritischer Scharfblick und künstlerisches Gefühl vorherrschend; doch der erstere dürfte ein wenig zu sehr die Oberhand haben und auf letzteres hemmend einwirken. Die Kunst soll grossentheils unbewusst sein.

Obgleich mir nicht mehr viel Raum übrig bleibt, ist mein Thema noch nicht halb erschöpft. So hätte ich z. B. gern über *Giovanni Muzzioli* gesprochen, einen geschickten Nachahmer *Alma Tadema's*, der gleich seinem Meister die alte Römerzeit zu neuem Leben zu erwecken strebt und hierbei eine Anmuth zeigt, die bei dem holländischen Künstler nicht immer zu finden ist. In der Behandlung des Marmors und der Stoffe steht der Italiener hinter seinem nordischen Rivalen zurück; in der Schönheit seiner Gestalten, besonders der weiblichen, ist er ihm überlegen. Weniger gelehrt als *Tadema*, kein solcher Archäologe, ist *Muzzioli* glücklicher in der Wahl seiner Motive, insofern dieselben uns oft mehr menschliche Sympathie einflössen. Auch *Raffaello Sorbi* verdient eine Erwähnung, jener gewandte Künstler, der eigentlich kein bestimmtes Fach hat, sondern malt, was ihm in den Weg kommt, der in künstlerischer Beziehung so vielen und zahlreichen Geschmacksrichtungen huldigt, wie Don Juan bezüglich seiner Geliebten. *Goupil* in Paris kauft Alles, was dieser Künstler malt, und obwohl er in Florenz lebt und seinen Wohnort kaum je verlässt, sieht man hier selten eine Schöpfung seines Pinsels, und sein Atelier ist meist leer von Bildern. Er ist ein Schüler von *Ciseri*. Auch ein Schüler *Ciseri's*, doch von anderem Schlage, ist *Cannicci*. Ihm hat es die mittelalterliche Stadt San Gimignano delle belle torri angethan, die noch ihre sämmtlichen zahllosen hohen Thürme von interessanter origineller Bauart besitzt. Diese seine Vaterstadt im Bilde zu verherrlichen, wird er nie müde; immer wieder malt er die Felder, die wellenförmigen Sieneser Hügel, die ländliche Bevölkerung der Umgegend. Seine Malweise ist einfach, er fröhnt keiner modernen Effecthascherei, und seine Auffassung zeugt von Ehrfurcht vor der Kunst, der er sich geweiht hat.

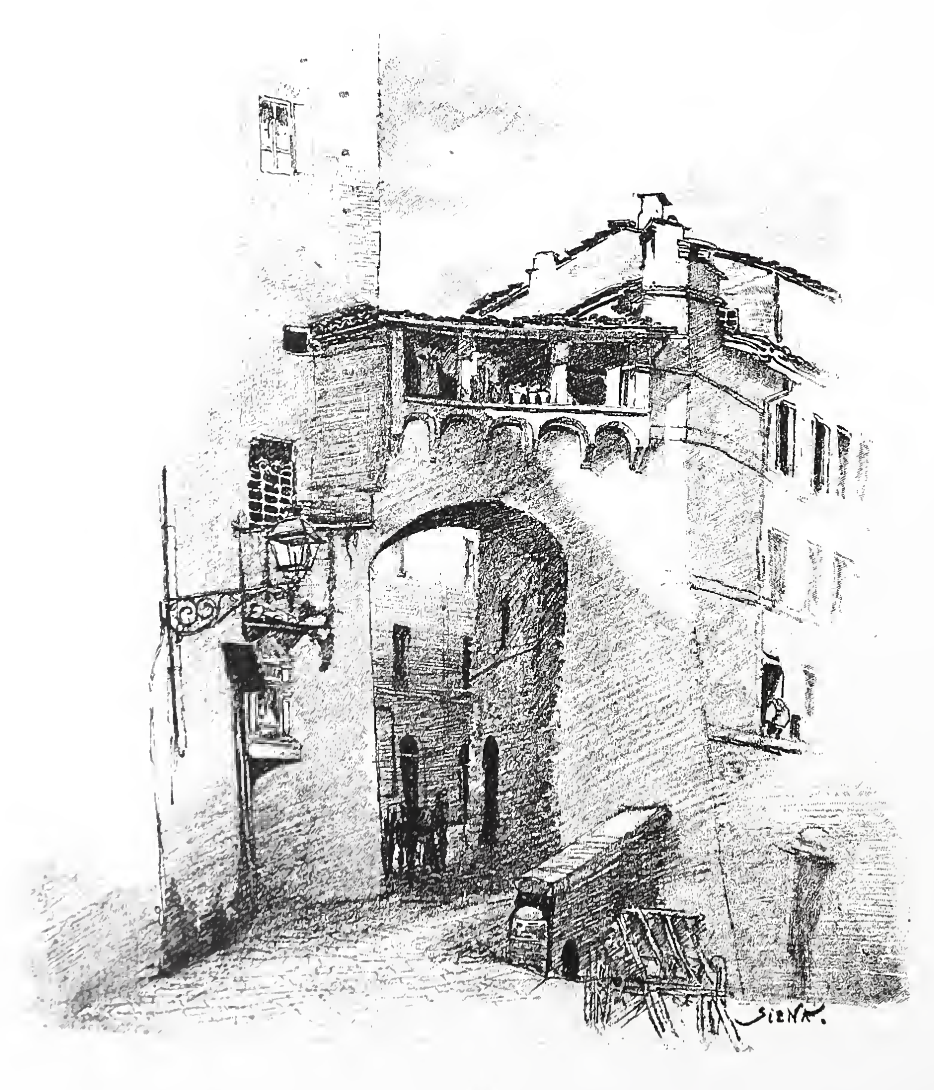
Ausser diesen Malern hat Florenz noch eine Anzahl geringerer Künstler, die viel technische Fähigkeit besitzen; die alte italienische Leichtigkeit der Hand ist bei ihnen nicht zu verkennen. Doch was sie schaffen, sind hohle, nichtssagende Arbeiten. Ihre Kunst sieht man wohl, aber das Gefühl geht leer dabei aus; sie mag ein oberflächliches Wohlgefallen erregen, das Auge ergötzen, aber sie wirkt nicht erhebend, nicht begeisternd; sie hat Alles, nur nicht den göttlichen Hauch, der den Unterschied bildet zwischen dem Alltäglichen, Gewöhnlichen und dem wahrhaft Grossen und Edlen. Dass die Landschaftsmalerei, ausser als Hintergrund für Figuren, von den Toscanern so wenig cultivirt wird, ist ein seltsamer Zug, dessen Ursachen schwer zu erkennen sein dürften. Doch im Allgemeinen lässt die Naturschönheit den Italiener ziemlich kühl, ausser in ihrer mittelbaren Beziehung zum Menschen. Dies ist immer der Fall gewesen und kann in der italienischen Literatur von der ältesten Zeit bis zur modernen beobachtet werden. Vielleicht ist gerade die grosse Schönheit des Landes hieran Schuld. Die Anmuth der Natur gilt hier als selbstverständlich.

Unter den Florentiner Malern herrscht ein ausgesprochener gesunder Esprit de corps. Er wird genährt durch die wöchentlichen Réunions in den eleganten Sälen des Kunsthändlers *Pisani* und durch den Circolo Artistico,

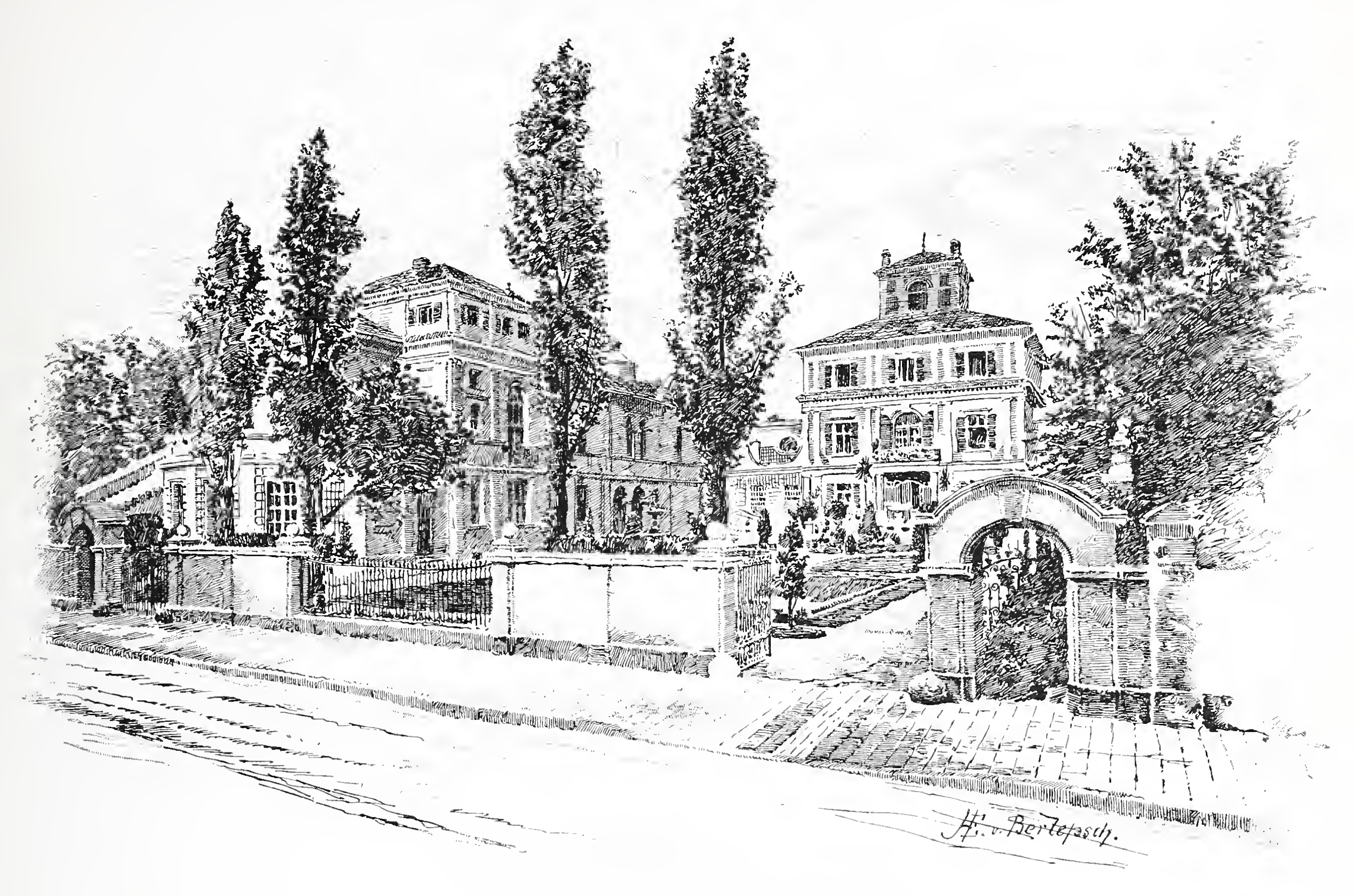
einen Club, der die Künstler einander nähert und Leben und Bewegung in ihren Kreisen fördert. Dieser Club hat auch die *Donatello*-Feier zur Zeit, da die Enthüllung der Cathedralen-Façade stattfand, angeregt und durchgeführt; ihm ist zum grossen Theil der Erfolg des historischen Festzuges in der den Deutschen durch *Makart* vertraut gewordenen Manier, wie auch des historischen Balles in der herrlichen Sala del Cinque Cento des Palazzo Vecchio zu danken. Dieser Club hat auch eine schöne Büste *Donatello's* auf der Piazza del Duomo vor dem Hause errichtet, worin er seine Werkstatt hatte. So wirkt der Verein für das Kunstleben der Gegenwart und hält in würdiger Weise das Andenken der Vergangenheit lebendig.

Bevor ich meinen Brief schliesse, möge es mir gestattet sein, noch zwei bescheidene, der Kunst dienende Männer zu erwähnen — *Fiscali* Vater und Sohn, die Ausbesserer, «Reparateure», wie sie sich zur Unterscheidung von den Restaurateuren nennen. Der Sohn, welcher an den Fresken in Pisa gearbeitet hat, ist zur Zeit in San Gimignano, der Vater in Ravenna thätig. Ersterer ist ein wirklicher Künstler, und wie in ihm Kunst und Handwerk vereinigt sind, ist interessant zu beobachten. Er hat die verschiedensten Processe, sowohl mechanische, wie chemische erfunden, um den Verfall der grossen Freskomalereien aus der alten Zeit aufzuhalten. Es liegt etwas Rührendes, wahrhaft Edles in dieser, nur der einen Aufgabe gewidmeten Existenz, die Werke Anderer zu retten, ohne auf eigene Anerkennung hoffen zu dürfen.

H. Zimmern.



K. Voss. Aus Siena.

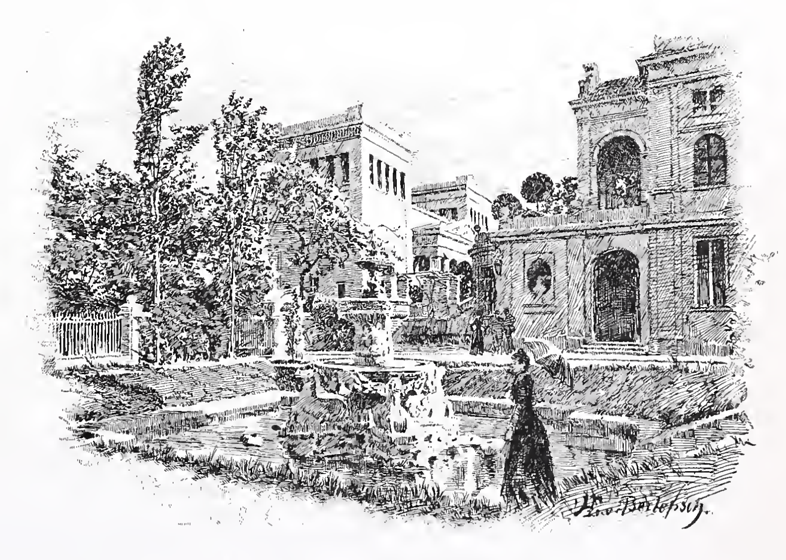


H. E. von Berlepsch. Villa Lenbach in München.

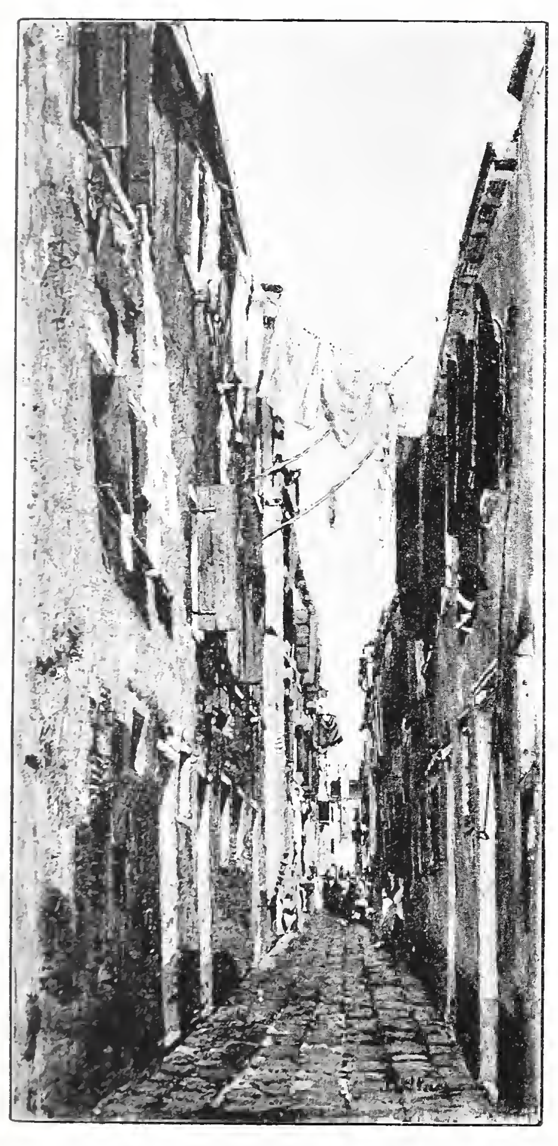
BILDERSCHAU.

«Beatus ille qui procul negotiis!»

Ich weiss nimmer, wo der römische Dichter mit diesen Worten seine Ode begann, in welcher er das Glück preist, fern vom Geräusche der Welt sich den Freuden des Landlebens ergeben zu können. Der stille Erdenwinkel am südlichen Hange der Alpen, von dem aus sich der Blick über eine blaue Seefläche in die duftige Ferne verliert, hat mich den Ausruf schon einige Dutzendmal thun lassen; schliesslich ist es mir halb und halb zur Ueberzeugung geworden, dass es gerade hier, in Torbole, in *Bertolini's* gastlichem Hause gewesen sei, wo der togaumhüllte Poet, in behaglicher Ruhe aus einer Amphora dunkelrothen Iserawein Becher um Becher sich vollschenkend, auf sein wachsüberzogenes Täfelchen die Worte gekritzelt habe, die nach ihm Tausende und Tausende wiederholten, wenn sie eines Tages zu Hause «die Bude» zugeschlossen und sich auf die Wanderschaft gemacht hatten. Auf dem steinernen Geländer, von dem sich ein breites, orangegelbes, schattenspendendes Segeltuch nach der rückwärtigen Hauswand spannt, stehen rothe und grünglasirte Blumentöpfe



H. E. von Berlepsch. Im Garten der Villa Lenbach.



Tina Blau. Venetianische Calle.

mit allerlei blühendem Pflanzenwerk, Geranien, Oleander, Hortensien, Rosen und was weiss ich — meine botanischen Kenntnisse reichen nicht weit. Die Henkel an den Blumentöpfen haben allerlei Form und Gestalt; einige davon zeigen eine männliche Maske, deren Backenbart in breite Akanthusblätter ausläuft. Auf dem Kopfe sitzt ein schwarzglasirtes Ding, wie eine Mütze, wie ein Barett anzuschauen, das Gesicht ist bartlos und hat Aehnlichkeit — richtig, ich sah dieses Gesicht, die gebogene Nase, die hochgewölbten Augenbrauen, den breiten, im Leben aber durchaus nicht decorativ wirkenden Mund und das schwarze Barett einmal in einer dumpfen Stube, wohin ich vor Jahren citirt worden war, um zu bejahen oder zu verneinen, dass ich dem Herrn N. N. so und so viel schuldig sei. O, ich erinnere mich noch sehr deutlich, draussen lag praller Sonnenschein in den Strassen, von denen kaum ein Geräusch herauf drang; drinnen aber war's dumpf, schwül, die Gesichter der Gestrengen glichen lauter ernsthaften Paragraphen; und als nun jene Lippen sich zu bewegen begannen, da war mir, als hörte ich das Räderwerk einer Thurmuhr knarren, die seit hundert Jahren immer in gleichem Tempo Stunde um Stunde abgewickelt hatte. Mir war zu Muthe wie einem Verbrecher, bei dem es sich um Sein oder Nichtsein handelt, denn als ich einige erklärende Dinge sagen wollte, da rasselte es mir barsch entgegen in kurzen abgehackten Worten, dass ich nur nach dem Evangelium Ja, Ja und Nein, Nein zu sagen hätte und ich stammelte: Ja, ja, womit die peinliche Frage ein Ende, ich meine Freiheit und mein ohnehin etwas magerer Geldbeutel die ausgesprochensten Schwindsuchts-Erscheinungen bekommen hatte. Wahrhaftig, der Blumentopfhenkel könnte mir eine ganze Reihe transalpiner Erlebnisse wachrufen, denn die Miene ist hier wie beim lebenden Original, das sich meiner Erinnerung tief eingeprägt, unbeweglich — doch, den Gestrengen deckt längst die Erde und drum: de mortuis nil nisi bene; ich habe nach jenem Verhör es nie mehr soweit kommen lassen und daran war doch nur das ernste Gesicht und die breiten, breiten Lippen mit der tonlos knarrenden Stimme schuld.

Doch weiter.

Vor der Terrasse stehen ein paar hohe, schlanke Cypressen und dicht neben der Gartenmauer ist der kleine Molo, der den Hafen von Torbole abschliesst. Gähnende italienische und österreichische Zollwächter dehnen sich im Sonnenscheine auf der Holzbank vor dem Häuschen auf dem Hafendamm. Ob die Zolleinnahmen hier, wo nur Fischer anlegen, hin und wieder eine citronenbeladene Barke einläuft, wohl ein Hundertstel des Gehaltes ausmachen, den diese braven, den ganzen Tag rauchenden oder schlafenden Wächter staatlicher Rechte beziehen? Wenn sich von ferne eines der braunrothen Segel auf der weiten Wasserfläche sehen lässt, so tritt aus dem Zollhause ein Mann, stellt sich in Positur und entlockt einem alten Kuhhorn Töne, die vielleicht mit dem pensionirten Stier von Uri eine gewisse Aehnlichkeit haben. Dann giebt's Leben auf dem stillen Platze, denn die ganze Armada tritt an und — findet Nichts, denn wer von hier ohne Zollbeaufsichtigung in's italische Land gelangen will, der fährt ohne Tages-







Pieter Haaxman pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus der Umgebung von Haag.



licht; die Einwohner von Torbole geniessen den Ruf sehr verwegener und unternehmender Contrebandiers, die das Schnippchenschlagen ausgezeichnet verstehen trotz Wachposten und electrischen Signallaternen und anderen Erfindungen des Staates, der den Schmuggel als eine ganz ungehörige Art des Handels verpönt.

Neben dem Hafen mit den wenigen leise von den Wellen der Ora bewegten Booten stehen ein paar Häuser mit flachen Ziegeldächern, weiterhin steigen rechts und links steile mächtige Felswände aus den Wassern auf, hier der Monte Baldo, drüben die Berge des Val di Ledro; hin und wieder trägt der Wind das Rauschen des Ponal-Falles über die Seefläche, tönt irgendwoher eine Glocke, schnalzt ein Fuhrknecht mit der Peitsche, was mich lebhaft an die Strassenordnung der bajuwarischen Residenz erinnert, und sonst — nun sonst ist's still, herrlich still.

Beatus ille qui procul negotiis!

Damit aber dem herrlichen Bilde, was da im duftigen Scheine eines sonnigen Tages vor mir liegt,



Tina Blau. Holländischer Canal.

auch das Gegenstück nicht fehle, muss ich doch der decorativen Malerei Erwähnung thun, die im Zimmer hinter mir Wände und Plafond schmückt. Von der gleichen Hand sind sie nicht, wie jene im Castell zu Trient, das steht fest. Sie müssen von einem Pittore artista neuerer Richtung sein, denn der dabei entwickelte Geschmack hat sich wohl mit Absicht von classischen Mustern ferngehalten. Grosse gelb in gelb gehaltene Muster von unausgesprochen indisch-japanisch-türkisch-europäischer Zeichnung, da und dort unterbrochen von ultramarinblauen Blumen — ich glaube, es sind Rosen — gehen bis zu Dreiviertel der Zimmerhöhe; dann kommen regelmässig in den Falten angeordnete weisse Vorhänge mit ebenso regelmässigem Spitzenmuster, gemalt notabene, nicht etwa wirkliche Vorhänge, darüber gelbangestrichene, mit kühnen Voluten versehene, natürlich auch gemalte Vorhanggallerien und dahinter bis zum Plafond Blau, Blau und noch einmal Blau, was wahrscheinlich den Himmel vorstellen soll, den berühmt blauen, dessetwegen so manches deutsche Bild vom Golfe von Neapel besser ungemalt geblieben wäre. Im Centrum des Plafonds sitzt auf allerlei Wolkenungethümen

Etwas von rosafarbener Gestalt. Es hat Flügel, rothblonde Haare, hält einen Korb mit Rosen zum Ausschütten in den Händen, und hat das linke Bein in kühner Verkürzung emporgezogen, während das rechte, offenbar etwas geschwollene, niederhängt. Um die Brust schlingt sich ein blau-weiss-blaues Band, und da, wo die Soldaten das Faschinenmesser tragen, befindet sich ein Köcher mit Pfeilen.



Tina Blau. Studie.

Was das Ganze ist?

Meine Frau hat den kühnen Einfall, das schielende Etwas für einen Amor zu halten, der dem Bande nach zu urtheilen, alter Herr irgend einer Landsmannschaft oder eines Corps sei. Ich hielt es ursprünglich für ein ganz, ganz modernes Bild, in dem vielleicht eine neue Richtung sich darthue; denn wenn heutzutage etwas in der Zeichnung ebenso problematisch wie in der Farbe ist, so kann kein Zweifel darüber bestehen, dass es unter den vielen, tagtäglich frisch entstehenden Anschauungen wieder etwas unerhört Grossartiges sei, was der Wahrheit auf's Neue um einen grossen Schritt näher gerückt ist. So etwas in einem entlegenen Erdenwinkel zu finden, das hatte ich nicht gehofft. Man kann daraus ersehen, wie schnell unsere moderne Cultur sich bis in die entferntesten Aederchen des Weltverkehrs fortpflanzt und siegreich sogar Besitz von einem Terrain nimmt, auf welchem noch heute die Sprache Petrarca's erklingt. Ob's nicht gelänge, für diesen blau-weiss-blau geschmückten, schielenden Amor irgendwo eine Medaille zu erobern, wenn man ihn zur Ausstellung brächte? Das käme nur auf die Jury an!



Tina Blau. Am Forum Romanum.

Uebrigens ist es in Italien wie in Deutschland mit den Kunstbestrebungen. Man kann, will man gewisse Schulen in's Auge fassen, von einer italienischen Manier sprechen, von einer nationalen Kunst im eigentlichen Sinne aber nicht. Abgesehen von den wirklich zahlreichen Geschmacklosigkeiten, die sich mehr oder weniger auf allen Gebieten der Kunst sowohl als des Kunstgewerbes breit machen, werden Bestrebungen nach dieser Seite hin lediglich getragen von einer nicht allzugrossen Anzahl sehr tüchtiger Künstler, welche indessen durchaus der Vergangenheit ihres Landes, was die Richtung betrifft, ferne stehen und eine absolut eigene Auffassung der Dinge in ihren Arbeiten zeigen. Das war mehr oder weniger auf allen bedeutsameren Ausstellungen zu sehen. An die Stelle der staatlichen Kunstbestrebungen — will man von dem einen grossen Werke, dem

Monument für Victor Emanuel absehen — sind, was unser Jahrhundert überhaupt charakterisirt, Unternehmungen allgemein nützlicher Natur getreten. Italien, ein früher von so und soviel Fürsten regiertes Land, hat, wie Deutschland, in erster Linie mit der inneren Consolidirung zu thun und zu dieser gehört zunächst die Erhaltung und « zeitgemässe » Weiterentwickelung eines grossen Heeres, einer starken Marine.

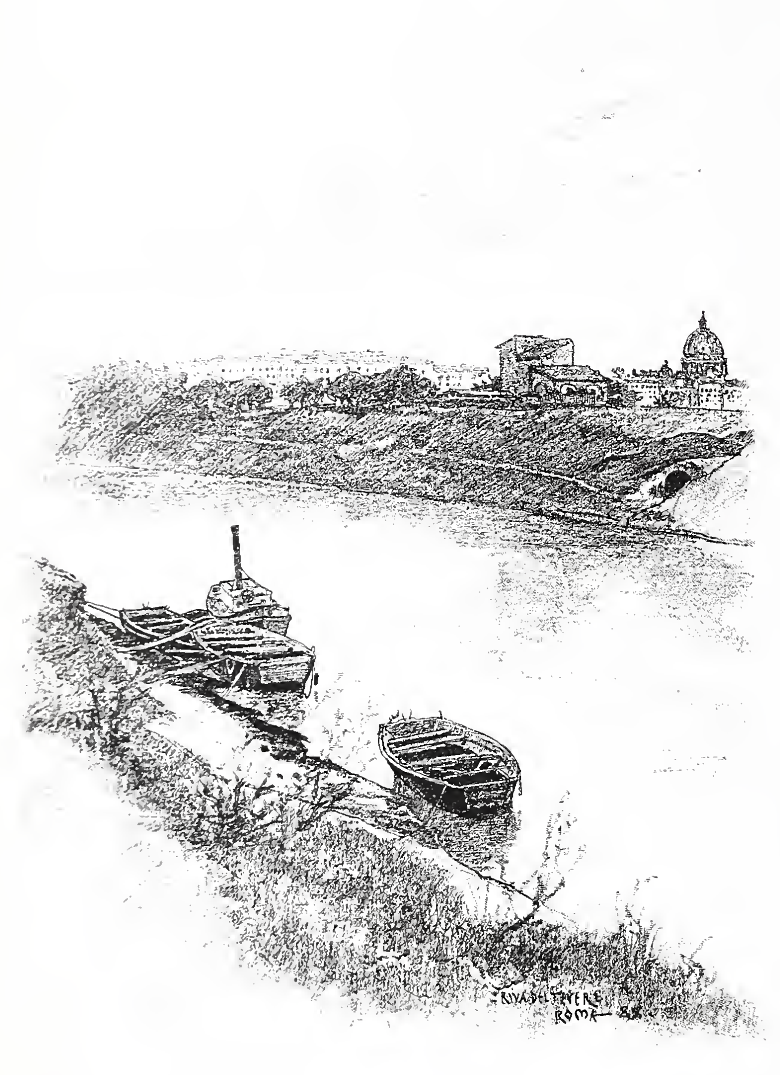
Was die öffentlichen Arbeiten anbetrifft, so tragen dieselben einen ebenso kühnen als nutzbringenden Charakter; besieht man aber die Gebiete der praktisch angewandten Kunst, so gab z. B. die Pariser Weltausstellung ein höchst zweifelhaftes Bild von der Geschmacksrichtung im Allgemeinen. Die unzähligen kleinen Statuettchen von Marmor und Alabaster, von Holz, die unsäglich kleinlich behandelten Terracotten, allerlei unkünstlerische Spielereien (z. B. Amor mit einem schwarzen Hut auf dem Kopfe, der nimmer aussterben wollende Pifferaro, Hirten in allen Façons und Attituden, der ebenfalls nie umkommende florentinische Sänger oder Mandolinenspieler, Affen als Briefhalter etc. etc.) riefen nicht gerade einen äusserst künstlerischen Eindruck hervor, und was die Kunstindustrie anbetrifft, so lebt sie eben auch vom Alten, ohne ihm im Geiste verwandt zu sein. Das eigentlich Noble



K. Voss. Claude Lorrain's Villa am Tiber.

dabei fehlte, vielmehr sprach sich vielfach ein gewisser künstlerischer Parvenugeist darin aus. Dafür aber sind Unternehmungen wie die zahlreichen colossalen Hafenbauten, die gesundheitliche Verbesserung der Städte im grossen Maasstabe (z. B. Neapel), die Correction des Tiber etc. etc., lauter Aufgaben, welche den Ernst der Arbeit auf anderen Gebieten bekunden.

Doch — Tibercorrection! Da sind ja ein paar reizende Skizzen von *Karl Voss* in München, einem Römer der Geburt nach; sie zeigen noch das alte Tiberufer mit seinen malerischen Hängen, die alle dem Richtscheite des Ingenieurs weichen müssen. Wenn nur sie es wären! Gar so vieles Andere wird dabei rasirt, auch die reizende, rings von hohen Baumgärten umgebene Villa, in der Claude Lorrain wohnte (ebenfalls ein Blatt aus dem reichen Skizzenschatze von *K. Voss)*. Und wenn man erst an die anderen Villen und ihre Gärten denkt — o Jammer. Was scheeren sich die Piemontesen um die Erhaltung dieser köstlichen Schätze, da der Quadratmeter so und so viele Dutzend oder Hunderte von Scudi werth ist. So ist eben unsere Zeit, und wenn nun vollends die Künstler selbst — Gott sei Dank nicht alle — diesem nach einer Seite hin verflachenden Geiste verfallen, dann wird es einmal heissen: In der



R. Voss. Tiber-Ufer.

Zeit, da man sich noch mit der sogenannten Kunst beschäftigte — —

Aber — wozu solche Dinge sagen! Noch gibt es Männer genug, die am alten Geist festhalten und ihm Ausdruck geben, ohne dass zopfiger Conservativismus ihnen im Nacken sitzt, Künstler, die eben die Kunst als Etwas ansehen, was nicht mit dem Nivellirinstrument der blöden Nachahmung gemessen werden kann. Gleich unser erstes Bild zeigt das Werk eines solchen.

Es ist das Bismarckportrait von *Franz von Lenbach* in München. Der hochverdiente Historiograph der Münchener Kunst, *Friedrich Pecht*, sagt in seinem Buche (Die Münchener Malerei) gerade in Bezug auf *Lenbach's* zahlreiche Bismarck-Bildnisse: «Er ist somit für den grossen deutschen Staatsmann ganz Das geworden, was *Van Dyk* für *Karl I.*, *Holbein* für *Heinrich VIII.*, *Kranach* für *Luther*, *Le Brun* für *Ludwig XIV.* war; er hat den eigenen Namen unvergänglich an jenen grossen geknüpft». Es wäre unnütz, hier weitere Betrachtungen an den gefeierten Künstlernamen zu knüpfen, von seiner naturgemässen Begeisterung für die Werke der grössten alten Meister zu sprechen. Sein Name und sein Streben steht zu fest eingemeisselt in die Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts und seine Arbeiten sind zu bekannt, als dass sie einer Beleuchtung bedürften. Nur über diese allerneueste Arbeit, die in Bezug auf den Dargestellten vielleicht mit zum Besten gehört, was *Lenbach* geschaffen hat, mögen einige Worte beigefügt sein. Das ernste und gewaltige Antlitz, das unter dem blanken Stahlhelm hervorschaut wie eine dräuende Wetterwolke, noch allezeit bereit, Blitz und Donner nach jeder Richtung zu versenden, es steht hier eigentlich in einem gewissen Contrast zu der übrigen ruhigen Haltung der Figur, deren Handstellung etwas momentan Unschlüssiges hat. Wohl malte *Lenbach* wiederholt den Kanzler in ruhender Stellung, als Privatmann, den grossen Schlapphut auf; da hatte dieses ruhige Dreinschauen für Manchen etwas Selbstverständliches. Dass er den weissen Cürassier aber in gänzlich inactiver Weise, ja in einer gewissermaassen gemüthlichen Pose malte, ist wohl Diesem oder Jenem befremdend. Indessen kommt das hier eigentlich gar nicht in Betracht, da der Hauptaccent wie immer auf den geistigen Ausdruck des Gesichts gelegt ist. Es sprach dieser Umstand am allerdeutlichsten am Originale selbst, das breit und sicher in jedem Wurfe, den Beschauer durch seinen seelischen Eindruck dermaassen gefangen nahm, dass Alles, was sich um dieses Centrum schaarte, total als Nebensache erschien; das weisse Collet, eine an sich ja eigentlich für solche Zwecke nicht sehr dankbare Erscheinung, zumal mit den breiten goldenen Epaulettes, dem quer überschneidenden citronengelben Bande des Rothen Adler-Ordens, es sprach nicht in jenem Maassé, als es oft dergleichen hauptsächliche Nebendinge zum Nachtheil des eigentlichen Portraits thuen, vielmehr hat *Lenbach* es verstanden, das Alles trotz der räumlichen Grösse völlig in den Hinter-



Franz Roubaud pinx.

Erstürmung der Bergveste Achulgho



grund zu drängen durch Das, was all' seine Arbeiten auszeichnet und gar so vielen, auch manchen relativ mit Recht berühmten Portraitmalern unserer Tage abgeht, das Betonen des Wesens, der geistigen Grösse, der ausgesprochenen und bestimmenden Charaktereigenschaften. Das ist bei dem neuesten Bismarck-Portrait von *Lenbach* wieder in ganz eminentem Maasse der Fall. Wir fügen ein paar Skizzen von des Künstlers wunderbar schönem Heim bei, das der Ausdruck eines wahrhaft mediäisch verfeinerten Geschmackes, ganz ohne bombastische Prunkentfaltung ist!



R. Voss. Tiber-Ufer bei Rom.

Eine Künstlerin, die seit lange in Wien und in Paris mit zu den Erscheinungen der Saison durch ihre Bilder gehört, ist *Tina Blau-Lang* in München. Es hat zuweilen den Anschein, als sollten ganz ausgesprochene Künstler-Individualitäten in München nicht zu jener Geltung kommen, die ihnen ohne irgend welches Wohlwollen, noch die sonst so hochgeschätzte Protection ganz einfach von Rechtswegen, ihrer Leistungen wegen, gebührt. Was sich überall in den Vordergrund drängt, wovon alle Welt spricht, das gehört im Gebiete der Kunst ebensowenig immer der ersten Qualität an, wie das auf anderen Gebieten der Fall ist. Beispiele aufzuführen ist kaum nöthig oder, wenn eines schlagend wirkt, so ist es vielleicht die Collectiv-Ausstellung eines Mannes wie *Hans Thoma**), der seit Jahren nicht mehr in München lebt, während seines Aufenthaltes daselbst indessen von der Menge kaum gewürdigt wurde, nun aber auf einmal der Held des Tages ist, er, der bescheidene, anspruchslose Künstler, der niemals mit Frau Fama auf dem Duz-Fusse stand. *Tina Blau*, eine Individualität von ganz hervorragender Bedeutung, hat in München zum ersten Male durchschlagend gewirkt durch eine Collectiv-Ausstellung von circa 50 Nummern, die der Künstlerin vielseitige Auffassung im hellsten Lichte zeigten und zugleich in mannigfachster Version darthaten, dass man künstlerisch wahr und interessant sein könne, ohne in Geschmacklosigkeiten zu verfallen, ein Umstand, der heutzutage von Vielen, die à tout prix interessant sein wollen, etwas mehr beherzigt werden dürfte. *Tina Blau* ist Realistin von erklärter Richtung, d. h. soweit man das Wort realistisch dahin deuten will, dass es eine klare, künstlerisch durchgearbeitete Art, die Natur wiederzugeben, bedeute, ohne Schminke einerseits, ohne aufgeblähtes Prononciren der gleichgiltigsten Dinge anderseits. Vor Allem liegt in ihren Arbeiten eine colossale Portion künstlerischer Ehrlichkeit und dieser Zug zunächst ist es, der sie befähigt, Dinge der verschiedensten Art mit einer Verve anzufassen und wiederzugeben, die all' Jenen fehlt, welche einen feststehenden Canon der Naturanschauung einmal in sich aufgenommen haben und auf's Neue stets in neuem Umschlage bieten. Das ist mit ein Hauptgrund, weshalb so viele ausserdeutsche Themata's, von deutschen Malern behandelt, auf den ersten Blick den Eindruck der Unwahrscheinlichkeit, vielleicht der völligen Unwahrheit überhaupt machen. Wie Vielen ist jene Portion Unbefangenheit eigen, sich hinzusetzen und ohne eigenes Paletten-Kochbuch den Dingen nahe zu

*) Es wird später noch unter Beifügung zahlreichen illustrativen Materials auf diesen Künstler und seine Arbeiten zurückzukommen sein.

treten zu versuchen, ohne ihnen vorerst irgend ein Mäntelchen umgehängt zu haben! Wessen letztes Ziel die Erreichung eines bestimmten, der Natur nahekommenden Eindruckes ist, der kann dahin nur durch völliges Verlassen der persönlichen, meist angelernten Anschauung kommen, er muss sich den Dingen unbewussterweise unbefangen gegenüberstellen können; thut er dies indessen mit Absicht, dann gleicht er jenen alten Jungfern, die da meinen, man sehe ihre Runzeln nicht, weil sie dieselben selbst nicht sehen wollen. *Tina Blau*



K. Voss. Aus Siena.

ist Wienerin, der dort an den Ufern der Donau stehende, wunderbare Park, der Prater, die Heimatstätte der meisten ihrer künstlerischen Schöpfungen, denen sie mit gleicher Liebenswürdigkeit und Schärfe der Beobachtung bestimmten localen Ausdruck verleiht, wie sie anderseits auch allerlei fremde Dinge mit ausserordentlicher Treffsicherheit wiederzugeben verstand, venetianische Callen ebenso wie holländische Strandwege, an denen die schwerfälligen Treckschuyten liegen oder ungarische Motive. Die «Gestürzte Grösse» ist ein Praterbild voll klarer Wirkung, von vorzüglicher Zeichnung und gelegentlich der Pariser Weltausstellung 1889 mit einer Medaille ausgezeichnet.

«Frische Fische» betitelt sich das reizende Figürchen von *Otto Lingner* in Berlin. Wahrlich, der Titel passt. Das dralle, lachende Mädchen, das vom Strande her den Fang des Vaters nach Hause trägt, ist ein gesundes Ding, ein frischer Fisch in des Wortes glücklichster Bedeutung, ein einfaches Thema, das seine Behandlung in der denkbarst glücklichen Weise erfahren hat. Freilich sind die Arme kugelrund, die würstchenartigen Finger, die Hände überhaupt gleichen nicht den zartgebauten Extremitäten der medicäischen Venus; übrigens braucht's das gar nicht, denn es ist sehr die Frage, ob im Wählfalle sich ein junger Seefahrer nicht lieber für die derben Gliedmassen der Schönen vom Strande als für die manieristisch bewegten der Liebesgöttin entschiede, die einem Annäherungsversuche offenbar nicht jenen Widerstand entgegensetzen würden wie so en lütten Dirn. Das reizend schmucklose Bild ist gesund durch und durch und macht auch den Eindruck, als wäre es in Bezug auf die farbigen Contraste ein glücklich gelöstes Thema.

Ein Gegenstück dazu, wenn auch in kleinerem Maasstabe ist der «Schusterbub» von *C. Hartmann*. Gott sei Dank ist der Humor noch nicht allen Künstlern ausgegangen, wenngleich das, was man sonst «humorvolle Bilder» zu nennen pflegte, mehr und mehr in den Hintergrund tritt. Aber werden denn eigentlich die Menschen überhaupt so ernsthaft, dass selbst die Kunst kein lächelndes Antlitz mehr zeigt? Beinahe hat es den Anschein — doch, ist dieser Ernst auch immer wirklicher Ernst? Ist er nicht zuweilen von einer frappanten Aehnlichkeit mit etwas anderem, mit Geistlosigkeit? Ein lebensgrosses Weib in bäuerischem, an sich stofflich nicht einmal realistisch geschickt behandeltem Gewande, das im Stadium unverkennbarer Körperzunahme ist, hinschreitend an einem nicht eben besonders gut gemalten Kornfelde! Das Ganze auf 4 bis 6 Quadratmeter Leinewand vertheilt! Das nennt vielleicht der Künstler, der sich ein solches Placat schuf, Ernst. Für gewöhnliche Menschenkinder ist es ein Ding, das möglicher Weise als wasserdichter Ueberzug über einen mit Waarenballen beladenen Wagen am ehesten eine wirkliche Bedeutung hätte. Das Capitel «Aus-

stellungsbilder und Grössenwahnideen» wäre eigentlich ein dankbar zu behandelndes Thema. Vielleicht ist es unkünstlerisch, verwerflich, talentlos, noch an einem kleinen verschmitzten Schusterbuben Spass zu haben,



C. Hartmann. Schusterbub.

wenn die hohe Kunst in Gestalt einer schwangeren, klobigen Bäuerin durch unsere Zeit schreitet. In der That gleicht sie ihr manchmal auf ein Haar!

Ganz köstlich in der Farbe wirkt das hier in Reproduction gegebene, vom Original in der Grösse nicht wesentlich differirende Bild: «Aus der Umgebung von Haag», dessen Maler, *Pieter Haaxman* im Haag, das feine Thema äusserst pikant zu lösen verstanden hat. Voller Sonnenschein ruht auf der durchsichtig weissen Marmorbank, die mit anderen Figuren ebenso gut einem Bilde von *Alma Tadema* als Vorwurf dienen könnte. Die feine graue Stimmung, die im Ganzen liegt, hat etwas ausserordentlich Nobles, Gewinnendes, und die beiden weiblichen Figürchen als einzige kräftige Farbenerscheinungen wirken dadurch natürlich um so stärker. Wonach die Eine sieht und woran die Andere denkt, das mag sich ein jeder Beschauer selbst zusammendichten; es ist zwischen den beiden Freundinnen offenbar eine jener Pausen eingetreten, wo die eine eben auf die Seite schaut, um nicht immer gradaus zu sehen und wo die andere stillschweigend, sinnend den Blick in's Weite schweifen lässt. Anderswo hätte der Maler den bescheidenen Titel wohl kaum nach der Oertlichkeit bestimmt, sondern eine novellistische, «verkäufliche» Bezeichnung gewählt; gar häufig kauft das kunstsinnige Publikum mehr diese als das Bild.

Einen seit zwei Dezennien der Kunstgeschichte angehörenden Namen von hohem Werthe, den *Theodor Horschelt's* nämlich, ruft das Schlachtenbild «Erstürmung der Bergveste Achulgho» von *Franz Roubaud* in München dem Gedächtnisse zurück. *Horschelt* war der erste deutsche Maler, der weiteren Kreisen die Natur und die Völker des Kaukasus ebenso wie ihre Unterdrücker, die Russen, durch seine geistvollen Arbeiten vor Augen führte. Seine Werke, von denen München nichts besitzt, obschon er ein geborener Münchener war, sind grösstentheils in Russland und so nur Wenigen zugänglich. Bekannt ist sein Name wohl hauptsächlich durch die feinfühlige Publication von *Dr. Holland*, der des Künstlers Tagebuch und seine Briefe veröffentlichte und die zwischenliegenden Lücken ergänzte.

Roubaud ist voll und ganz in die Fusstapfen *Horschelt's* getreten. Selbst Russe, und Schüler von *Josef Brandt*, ist ihm der Stoff des soldatischen Lebens der grossen erobernden Nation im Osten Europas und die Schilderung der Kämpfe gegen deren orientalische Feinde ein Terrain, auf dem er sich mit Bravour bewegt. Während *Horschelt's* Schöpfungen vornehmlich in grossen, durch ihre malerische Wirkung ausgezeichneten Cartons bestehen, die farbigen Bilder aber ein wenig stumpf im Tone sind, hat sich *Roubaud* voll und ganz in die mächtigen Contraste gefunden, die dem Orient gegenüber unserem nördlichen, im Grundtone mehr grauen Occident eigen sind. Seine Marktbilder aus Tiflis u. s. w. zeigen jenes förmliche Farbengewühl, an das sich europäische Augen erst gewöhnen müssen, ehe sie damit zurecht kommen. Lebendigkeit der Auffassung, zusammengehaltene Wirkung

der Massen bei starker Betonung der landschaftlichen Umgebung, die in ihrer vollen Grösse zur Geltung kommt, das sind hauptsächliche Vorzüge der *Roubaud*'schen Arbeiten, die der schaffensfreudige Künstler mit einer Leichtigkeit sondergleichen in schneller Folge zu geben versteht.

Das vorliegende Bild ist quasi der Vorläufer zu einem colossalen Rundgemälde gewesen, das der Künstler im Vereine mit anderen Collegen neuerdings in München geschaffen hat. Es behandelt die nämliche kriegerische Scene, jedoch in anderer Auffassung; wahrhaft grossartig daran ist vor Allem die Schilderung der gewaltigen kaukasischen Bergnatur, ihrer tief zwischen riesigen Felswänden eingeschnittenen Flussthäler, längs deren rauschende Ströme dahin brausen. Dies ist in seiner Art geradezu ein Meisterwerk zu nennen, in dem eigentlich der Kampf, das Gewoge der Sturmlaufenden und Vertheidiger wie eine nebensächliche Episode — wenn auch an sich vortrefflich gelöst — zu betrachten ist. Es wird später noch speciell auf diese brillante Leistung zurückzukommen sein.

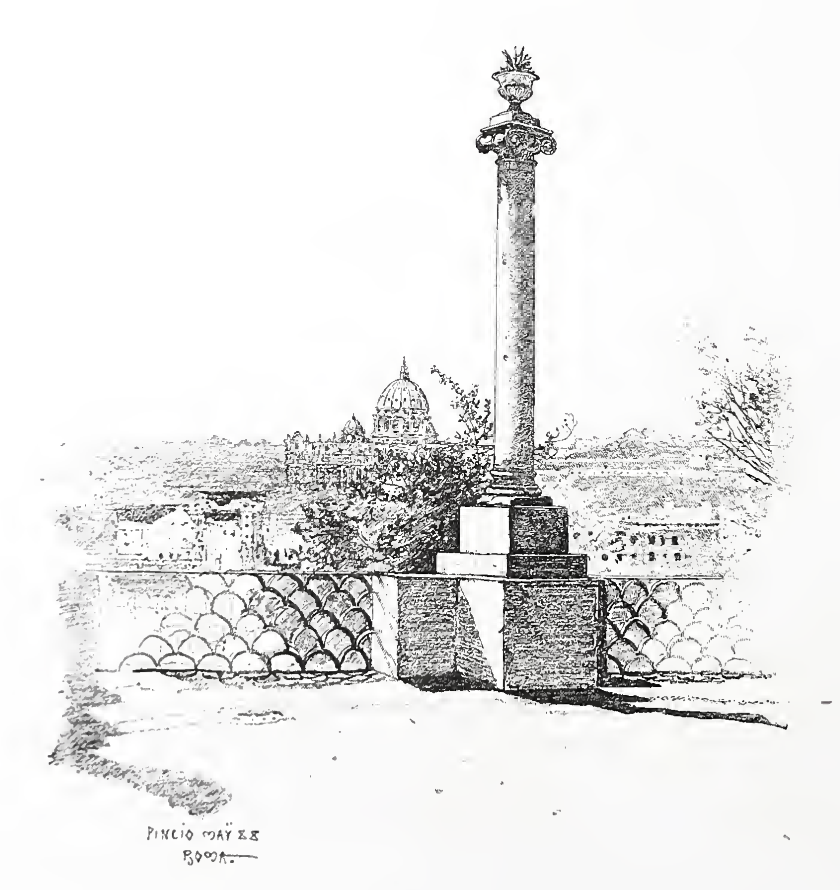
Und nun kommt die Ora von der Lombardei herauf, die Segel an den Barken blähen sich, fertig zum Auslaufen und ich will mit!

Derweilen arbeiten in den glasüberdachten, schwülwarmen Räumen des Ausstellungsgebäudes zu München die Juroren! Unter hunderten von gemalten Beurtheilungsobjecten walten sie eines Amtes, das schwierig und undankbar zugleich ist. Fast möchte ich mich schämen, wenn ich dran denke, wie's dort, wie's hier ist, aber — —

Beatus ille qui procul negotiis!

Torbole (am Gardasee), im Mai 1890.

H. E. von Berlepsch.



R. Voss. Monte Pincio



Ein Heiratsantrag in Friesland



DIE MÜNCHENER JAHRES-AUSSTELLUNG 1890.

Heinrich Heine, dessen Kunstberichte über den Pariser Salon noch heute immer als ein Muster geistreichster Plauderei, jedweder langweiligen Theorienreiterei und kathederlichen Besserwisserei fernestehend gelten können, sagt gelegentlich der Erwähnung von *Ary Scheffer*'schen Arbeiten: «Wenn Fürsten einen böhmischen Glasstein am Finger tragen, wird man ihn für einen Diamanten halten, und trüge ein Bettler auch einen ächten Diamantring, so würde man doch meinen, es sei eitel Glas.» Treffender kann der Autoritätsglaube in der Kunst nicht charakterisirt werden, der Nagel ist auf den Kopf getroffen. Hätte Heinrich Heine dabei noch ein wenig



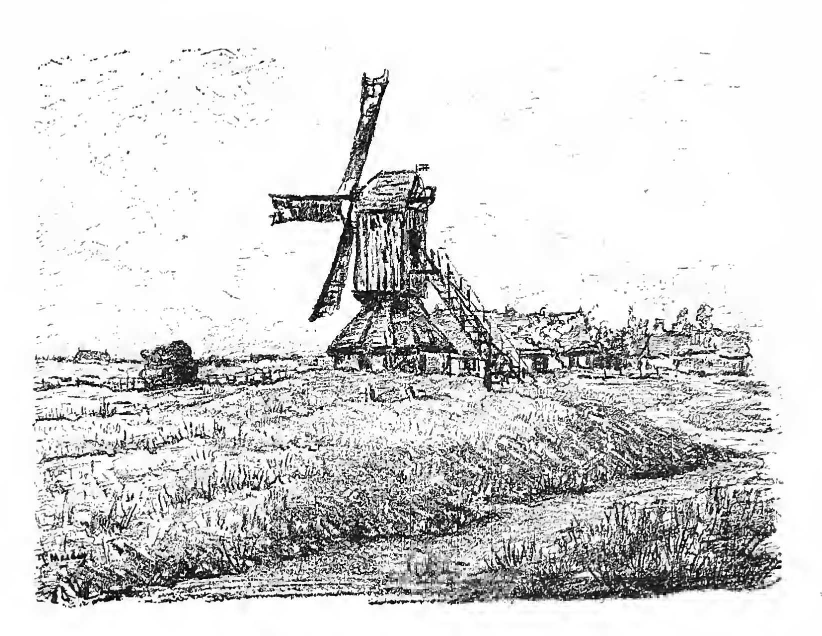
W. Bernatzik. Klosterwerkstätte.

mehr hervorgehoben, dass seine Landsleute in allererster Linie das Gesagte stündlich beweisen, so gewänne das Ganze an Vollständigkeit, denn bei jedem deutschen Kunstverständigen beginnt zwar das diesbezügliche Glaubensbekenntniss nicht mit den Worten: Credo in unum Dominum omnipotentem —, doch hat er mehr oder weniger für alle Fächer der Kunst seinen Deus omnipotens, und was der macht, ist selbstverständlich gut, ebenso wie man die verschiedenen Requisiten für den Haushalt von Firmen bezieht, die nun einmal anerkanntermassen die beste Qualität Rauchfleisch, Suppeningredienzien, Leberwurst u. s. w. führen. «Ein Künstler muss der beste sein!» Das ist zum Princip erhoben. Dass die verschiedensten Richtungen neben einander bestehen und gleichzeitig mit voller Ueberzeugung von gleich begabten Künstlern vertreten sein könnten, das zu verstehen lassen sich Wenige herbei. Was nicht gestern war, das wird nicht heute sein und über das Morgen kann Niemand bestimmen! Nun hat es sich aber ereignet, dass in der Künstlerwelt selbst ein ganz riesiger

Drang nach Loslösung vom Traditionellen, vom Zwange des herkömmlicherweise Angestammten sich mit Gewalt geltend machte. In Frankreich sah man längst, wie Jeder seinen ganz eigenen Anschauungen in Bezug auf künstlerische Ausdrucksweise Raum gab. Waren diese Ausdrücke auch manchmal seltsamer Natur, so dass man sich momentan eines Kopfschüttelns nicht erwehren konnte, so musste man doch immer und immer wieder zugeben, dass dahinter eine starke Portion Selbstständigkeit stecke. Die besassen wir auch einmal, denn einen *Spitzweg*, einen *Schwind* und ähnliche Erscheinungen hatte nur die ganz specifische Münchener Kunst aufzuweisen. Ihre Namen, ihre Arbeiten gaben der localen Kunstübung einen ganz bestimmten Stempel, und dass sie selbstständig im höchsten Grade gewesen seien, wird wohl Niemand in Abrede stellen wollen. Dabei waren sie notabene Künstler vom reinsten Wasser, keine Speculanten, die, wenn sie ein bestimmtes, fruchttragendes Terrain einmal als ergiebig erkannt hatten, nun nimmer abliessen, immer ein und dieselbe Frucht von der gleichen Scholle zu ziehen, bis sie schliesslich, wie es in der Natur der Sache liegt, in ihrem Wesen den Ausdruck des Degenerirens, des Schwächlichwerdens trugen. Diese Thätigkeit war einer anderen Künstlergeneration vorbehalten, die weit weniger selbstständige, immerhin aber reichlich productive Erscheinungen in der Künstlerwelt zu Tage brachte. Da kamen denn all' jene Namen auf, die «Mode» wurden. Inwieweit diese selbst und die Münchener Kunst Schaden litten oder nützlich waren durch die eifrige Productivität, das mag dahingestellt bleiben. Sicher ist, dass auf diese Weise manch' ein tüchtiges Talent nicht richtig zur Entfaltung kam, weil eben eine ganz bestimmte Waare den Kunstmarkt beherrschte. Der Ausdruck klingt hart, aber er ist durchaus berechtigt. Diese wenigen, in aller Welt bekannten Namen vertraten überall die Münchener Kunst scheinbar, in der That aber war es nicht der Fall, denn nach und nach hatte sich unter Einflüssen, die von Aussen her kamen, eine Umwandlung radicalster Natur vollzogen. Die alte, eigentliche «Münchener Kunst» verschwand mehr und mehr, und an ihre Stelle trat ein vielseitiges Streben nach Dingen der verschiedensten Art. Viele beklagen diesen Umstand und preisen die Zeit, da es anders war. Die Veränderung ist jedenfalls nichts Willkürliches, vielmehr liegt sie in der immer mehr erweiterten Freizügigkeit der Zeit, die nun eben einmal die grössten Gegensätze zusammenführt und dem gemüthlich abgeschlossenen Leben, das eine Zeit, kleiner an Wirkungskreis, kleiner an Forderungen des Lebens charakterisirte, die hinter der unserigen liegt. Das Zusammenströmen und Wiederauseinanderfluthen, das erneute Mischen aller möglichen fremden Elemente mit den originalen, dem eigenen Grund und Boden entsprossenen, kurzum die ganze fortwährende Fluthbewegung, die alle Culturcentren der Gegenwart auszeichnet, es hat aus München eine Künstlerstadt von ganz internationalem Gepräge gemacht.

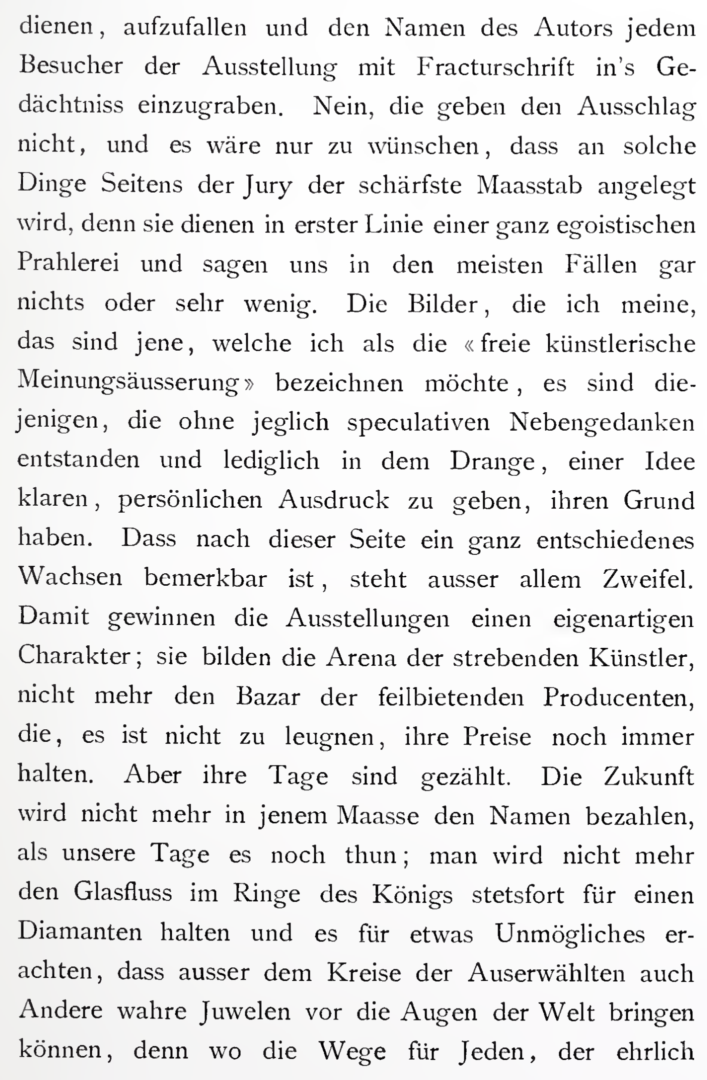
Dass unter solchen Umständen das Vorwiegen einzelner Namen noch immer weiter zu Recht bestehen sollte, blos weil sie der Mode des Tages durch ihre Art zu malen am meisten entgegenkamen, das war ein Unding, welches ganz von selbst aufhören musste, sollte nicht schliesslich die Sache soweit gedeihen, dass München als Kunstmarkt mehr zu bedeuten hatte, als München die Kunststadt. Das Monopol der Valutenbestimmung von Namen lag in wenigen Händen. Sie gaben die Parole, sie bestimmten den Tagescurs, und wer von ihnen ausser Acht gelassen ward, wissentlich oder unwissentlich, der konnte, war er auch ein noch so tüchtiger Künstler, sicher sein, dass seine Bilder lediglich sein Eigenthum blieben. Dass hierin eine Aenderung eintrat, ist ein Zeugniss für den gesunden Kern, der in Münchens Künstlerschaft steckt.

Die in's Leben gerufenen alljährlich wiederkehrenden Ausstellungen gewähren es einem Jeden, der ernstlich strebt, seine Arbeit vor der Oeffentlichkeit zur Geltung zu bringen. Keiner hat sich mehr der Hegemonie von Namen zu unterwerfen, denn thatsächlich spielen gerade die in der Welt am meisten bekannten Namen auf den Jahres-Ausstellungen keine grössere Rolle als diejenigen ihrer Collegen; es treten neue Namen mit neuen Arbeiten auf, frei liegt vor ihnen die Bahn, kein Hinderniss, kein persönliches Wohl- oder Uebelwollen kann ihnen den Weg versperren und aus jenen Räumen eine Börse machen, wo die Resultate langen und strengen Arbeitens nebeneinander gestellt sind, um zu zeigen, wo die tüchtigste Kraft sich geoffenbart habe. In dieser Hinsicht allein schon liegt ein Moment, welches das Weiterbestehen der Jahres-Ausstellungen sichert, im allereigensten Interesse der Künstlerschaft sichert, die denn doch schliesslich auch anderen Zwecken und Zielen zu huldigen



T. Mesdag. Die alte Mühle von Twello.

hat, als lediglich dem des gesteigerten Handels. Ist letzterer auch ein Zeichen des Aufschwunges, was man allseitig warm begrüssen muss, so ist denn aber doch darin des Pudels Kern nicht allein zu suchen. Die Ausstellungen, das lässt sich schon heute feststellen, bringen nicht lediglich Dinge, welche die Absicht der Verkäuflichkeit als innerstes Wesen bergen, sondern vielmehr die Absicht, sich künstlerisch zu äussern und ganz abzusehen von der momentan vorliegenden Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Verwerthung der Arbeit. Und darin liegt ein idealer, selbstloser Zug, der die Bestrebung, aus der er hervorgeht, adelt. Ich meine damit nicht jene colossalen Leinewanden, die in den meisten Fällen unverkäuflich, in erster Linie dem Zwecke



dienen, aufzufallen und den Namen des Autors jedem Besucher der Ausstellung mit Fracturschrift in's Gedächtniss einzugraben. Nein, die geben den Ausschlag nicht, und es wäre nur zu wünschen, dass an solche Dinge Seitens der Jury der schärfste Maasstab angelegt wird, denn sie dienen in erster Linie einer ganz egoistischen Prahlerei und sagen uns in den meisten Fällen gar nichts oder sehr wenig. Die Bilder, die ich meine, das sind jene, welche ich als die «freie künstlerische Meinungsäusserung» bezeichnen möchte, es sind diejenigen, die ohne jeglich speculativen Nebengedanken entstanden und lediglich in dem Drange, einer Idee klaren, persönlichen Ausdruck zu geben, ihren Grund haben. Dass nach dieser Seite ein ganz entschiedenes Wachsen bemerkbar ist, steht ausser allem Zweifel. Damit gewinnen die Ausstellungen einen eigenartigen Charakter; sie bilden die Arena der strebenden Künstler, nicht mehr den Bazar der feilbietenden Producenten, die, es ist nicht zu leugnen, ihre Preise noch immer halten. Aber ihre Tage sind gezählt. Die Zukunft wird nicht mehr in jenem Maasse den Namen bezahlen, als unsere Tage es noch thun; man wird nicht mehr den Glasfluss im Ringe des Königs stetsfort für einen Diamanten halten und es für etwas Unmögliches erachten, dass ausser dem Kreise der Auserwählten auch Andere wahre Juwelen vor die Augen der Welt bringen können, denn wo die Wege für Jeden, der ehrlich strebt, geebnet sind, da geht der Autoritätsglaube in Trümmer und es gilt nur das als wahre Autorität, was wirklich gut, aus selbstständigem Denken und Fühlen entsprungen ist. Noch bleibt es übrig, viel angenommenes Fremdes, manche geradezu dumme Nachäfferei über Bord zu werfen. Was wollen Jene unter uns, die uns als eigenstes Product auftischen, was weit bedeutendere Menschen schon vor zwanzig Jahren, aber auf dem Wege selbstständigen überzeugten Schaffens thaten? Möchten doch diese der wahren Kunst unwürdigen Hanswurstiaden unselbstständiger Nachtreter dahin verwiesen werden, wohin sie gehören. Es ist noch immer ein Anhängsel des deutschen Wesens, Fremdes anzunehmen und an die Stelle der eigenen gesunden, wenn vielleicht auch manchmal etwas derben Anschauung zu setzen. Das giebt dann Resultate von absolut unstichhaltiger Natur; sie gelten bei uns wenig, im Auslande gar nichts; im Grunde aber kann es sich im Reiche der Kunst nur um Selbstständigkeiten handeln; nur diese haben Gewicht, den Nachahmern aber gehört, was recht und billig ist, Geringschätzung und dementsprechende Behandlung.

Wenn man den Totalcharakter der zweiten Münchener Jahres-Ausstellung betrachtet, so lässt sich, ohne dass man den Vorwurf allzu kühner enthusiastischer Begeisterung auf sich ladet, behaupten, dass sie ihrer Vorgängerin weit überlegen sei. Die erste Jahres-Ausstellung

war ein geglückter Versuch, die zweite trägt den Stempel eines bereits auf Erfahrung basirenden und bewusst durchgeführten Unternehmens; sie giebt die Bürgschaft, dass jene Klippen, an denen das Schiff der Münchener Künstlerschaft zu stranden drohte, die Theilnahmslosigkeit nämlich seitens mancher Stellen, von denen man Anderes erwarten durfte, glücklich überwunden sind, nicht etwa durch die erwartete Beihilfe, sondern durch das energische, zielbewusste Vorangehen der Künstlerschaft selbst, die, so Gott will, endlich auch einmal dahin kommen wird, bei Veranstaltung von Ausstellungen nimmer mit tausenderlei Möglichkeiten und Unmöglichkeiten rein schon hinsichtlich der Platzfrage kämpfen zu müssen. Es klingt wohl für das Ausland unglaublich, aber es ist wahr: Jene Ausstellungen, von denen die Stadt München, um es trocken herauszusagen, das materielle Fett abschöpft, finden in geliehenen Gelassen statt. Freilich, betrachtet man die Weisheit, womit gewisse Landesvertreter über Kunstdinge sprachen, so wäre es kein Wunder, wenn alle Chancen für München als Kunststadt mit einemmale weggefegt, absichtlich vernichtet würden, und man muss also den Grad der Intelligenz in Bezug auf das Verständniss für die Wichtigkeit des Kunstlebens und Treibens in allererster Linie in Berücksichtigung ziehen, dann wird man milder urtheilen und die Klugheit der betreffenden Landesvertreter beim richtigen Namen nennen. Doch auch hier wird jenes widerstandsfähige Element, das die Münchener Künstlerschaft über manche Unebenheit hinwegführte, endlich zum Ziele gelangen und nicht mehr alljährlich «um Gottes Willen» bitten müssen. Mögen dann alle nur denkbaren Dinge im Glaspalaste ausstellungsweise vor sich gehen; es ist nur zu hoffen, dass die Münchener Künstlerschaft sich bald im Falle befinde, als feststehendes Princip über ihre eigenen Thüren schreiben zu können: My home is my castle! Darin hat sonst Niemand etwas zu suchen!

Für diesmal und wohl noch für eine Reihe von Jahren ist man auf den Glaspalast angewiesen und muss sich damit eben abfinden, so gut es geht. Doch nun zur Ausstellung selbst!

Sie ist quantitativ so reich ausgefallen, wie es sich kaum erwarten liess, qualitativ so, dass man sagen kann: Wenig ganz Hervorragendes (was ja übrigens zu allen Zeiten und an allen Orten der Welt der Fall gewesen ist), sehr viel Gutes und dann wie immer die breite, mächtige Schicht der Mittelmässigkeit, die immerhin in den einzelnen Bestandtheilen ausserordentlich viel Anmuthiges und Liebenswürdiges aufweist. Ein völlig abgerundetes Bild lässt sich bis zur Stunde, da diese Zeilen unter die Presse kommen, noch nicht geben, da Vieles noch unvollendet, Manches überhaupt noch gar nicht da ist. Man reservirt den Fremden, die das Privilegium haben, zu spät zu kommen, kostbare Räume, um die eigenen Angehörigen zu kürzen. Das ist nun zwar sehr chevaleresk; ob das Ausland diese Noblesse indessen zu würdigen versteht, ist vielleicht schwieriger zu bejahen, als die Frage: Fühlen sich nicht die eigenen Angehörigen auf Kosten Fremder zurückgesetzt? Auch da wird die Zeit Remedur schaffen, und es wird hoffentlich der Tag kommen, wo man nicht mehr vor ausländischen Ateliers zu antichambriren braucht, um Versprechungen betreffs Beschickung der Ausstellung zu bekommen, sondern wo man stolz genug sein kann, selbst eine Antichambre zu besitzen, wo man auswärtigen Besuch empfängt. Das Beste ist es nicht immer, was von Aussen kommt und mit demüthigem Danke angenommen wird, das steht fest. Wenn man manche Seiten der ausländischen Kunst lediglich nach dem beurtheilen wollte, was in München zur Ausstellung gelangt, so würde sich manch' ein Trugschluss ergeben, und es wäre daher nur zu wünschen, dass das Coquettiren mit dem Auslande endlich einmal aufhörte und den eingeführten Arbeiten gegenüber das gleiche Maass von Strenge hinsichtlich der Beurtheilung angewandt würde, wie es den eigenen Angehörigen gegenüber geschieht. Wir achten und verehren die Franzosen in ihrer grossartigen, vielseitigen Kunstübung, aber wir dürfen nicht schlechtweg in den Fehler verfallen, Alles als mustergiltig anzuschauen, was von französischer Herkunft ist. Wie es damit steht, so steht es noch mit anderen Dingen, und man kann sehr wohl das richtige Maass von Selbstbewusstsein in sich tragen, ohne einer lächerlichen Selbstüberhebung anheimzufallen. Diese ist ebenso wenig werth wie die fortwährende Bereitschaft zu moralischen Verbeugungen und Complimentenreisserei dem Auslande gegenüber. Wenn wir nur Dem den Eingang zu uns gestatten, was wirklich gut ist, so geben wir nur jenem Stolze Ausdruck, den jeder Mann für sein eigenes Heim in erster Linie besitzen muss, und



Ramon Tusquets pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München.

Nach dem Hochamt.



die Achtung der fremden Elemente für uns wird dadurch keineswegs geschmälert, sie wird sich im Gegentheile heben.

Soweit sich bis zur Stunde ein Ueberblick gewinnen lässt, ist die sogenannte «grosse Kunst» nicht sehr stark vertreten, wenn es auch an grossen Leinewanden keineswegs mangelt.

Ein Meister, der früher gar oft durch seine grossen Werke die Welt in Erstaunen setzte, ist *H. Siemiradzki* in Rom. Das von ihm ausgestellte Bild «Phryne zeigt sich auf dem Feste zu Eleusis als Aphrodite Anadyomene» birgt ausser den vielen tüchtigen Seiten, die es aufzuweisen hat, auch gar manches Fragezeichen schwerwiegender Natur in sich. Dass es von einer Hand geschaffen sei, die leicht und mühelos über Form und Farbe gebietet, das ist unleugbar; aber das Ganze ermangelt jenes erwärmenden Hauches, der uns für ein Bild von diesen Dimensionen einzig und allein ein gewisses Interesse erwecken kann. Die Hauptfigur, die vor allem Volke die Reize ihres schönen Leibes preisgibt und begreiflicherweise besonders von der jüngeren Männerwelt mit sehr unzweideutigen Gefühlen betrachtet worden sein mag, trotzdem das Alterthum in solchen Dingen nichts von unserer ganz modernen Tugendhaftigkeit besass, sie entbehrt jenes dämonischen Zuges, den gerade die Hetärenschönheit so oft als einen unheimlichen Magneten erscheinen lässt. Man erinnere sich an *Daudet*'s Sappho! Das ist ein Typus aus diesen Regionen! Aber *Siemiradzki*'s Phryne! Sie hat kein Körnchen von attischem Salze im Ausdrucke ihres Wesens, noch lodert in ihren Augen jene verzehrende Gluth, die das Lebensmark einer Männergeneration zum Dorren bringt. Sie steht Modell, während doch eigentlich die ganze Scene seitens des Weibes etwas unverkennbar Provocirendes an sich hat! Oh — sie entkleidete sich nicht, um sich den Genossinnen ihres Geschlechtes zu zeigen, nein, sie wollte damit die erregbare Phantasie der Männerwelt in die Wirbel und Strudel hineinziehen, die dem Dämon der weiblichen Schönheit ebenso eigen sind wie den verborgenen Tiefen des Flusses, nach welchen unwiderstehliche Mächte den Sohn der Erde hinabziehen, um ihn nicht wieder herzugeben. Davon hat *Siemiradzki*'s Phryne nichts; sie ist ein schönes Weib ohne Race, was ohne hetärenhafte Pikanterie sich von der lieben Sonne anscheinen und von einigen griechischen Jünglingen, die übrigens das Maass der Wohlanständigkeit nicht überschreiten, bewundern lässt. Das archäologische Wissen, das *Siemiradzki*'s Arbeiten immer vortheilhaft auszeichnete, ist auch da in reichem Maasse vorhanden, aber es hilft nicht über die Schwächen des Bildes hinweg.

Von ganz anderer Race ist das grosse Bild von *Alois Delug* in München: «Alarich's Begräbniss». *Delug* ist ein relativ junger Künstler, von Geburt Tiroler; er fiel schon im Jahre 1889 auf der Ausstellung durch ein grösseres Bild auf, das von durchaus selbstständiger Auffassung zeugte und den Gegenstand, den es behandelte, durchaus nicht im Sinne jener oft widerwärtig süsslich conventionellen Art behandelte, welche die Erscheinungen der modernen religiösen Kunst oft geradezu abstossend macht. Seine «Kreuztragung» zeugte von grosser Auffassung, besonders war die Gruppe der Frauen im Vordergrunde edel, monumental gehalten. Die Kraft indessen, die er in dem neuerdings geschaffenen Werke entfaltet, ist ungleich mehr entwickelt in der künstlerischen Ausdrucksweise.

Wer jemals sich mit deutscher Literatur beschäftigt hat und die Gedichte der romantischen Schule kennen lernte, der erinnert sich der wunderbar stimmungsvollen Platen'schen Verse:

„Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder,
Aus den Wassern schallt es Antwort und in Wirbeln klingt es wieder!
Und den Fluss hinauf, hinunter, zieh'n die Schatten tapfrer Gothen,
Die den Alarich beweinen, ihres Volkes besten Todten". etc.

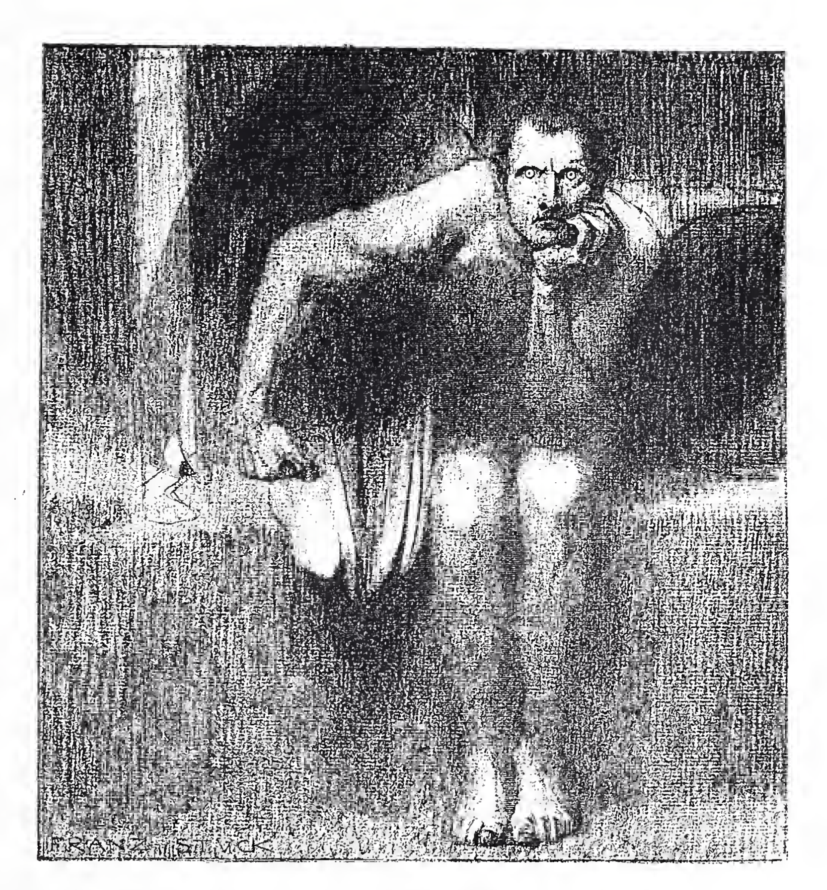
Der gewaltige Westgothenkönig starb i. J. 410 und die Sage berichtet, dass römische Gefangene den Lauf des Busento ableiten, im alten Bette das tiefe Königsgrab bereiten mussten, dass dort der jugendliche Heerführer zu Pferde dem Schoosse der Erde anvertraut worden und dann der Fluss wieder in seinen alten Lauf geleitet worden sei; die römischen Gefangenen aber habe man getödtet, auf dass kein Mund des grossen Todten Ruhestätte verrathen möge. Den Moment der Bestattung hat der Künstler zur Darstellung gewählt. Tief zwischen aufgeworfenen Erdwällen ist das Grab, das den Eroberer aufnehmen soll. Fackeln erhellen die Stätte. Von Kriegern und Priestern umgeben, gefolgt von den Getreuen des Heeres, wird die Leiche, im Sattel festgebunden, herniedergeleitet. Das Pferd scheut vor dem dunklen Grunde, in dem es mit seinem todten Gebieter ruhen soll. Die Hauptgruppe, welche so ziemlich die Mitte des Bildes

einnimmt, ist von einer Kraft der Composition, die dem grossartigen Gegenstande vollständig entspricht. Keinerlei überflüssiges Beiwerk stört die schön componirte, massig wirkende Erscheinung. Mit den Lichteffecten ist der Künstler weise und sparsam umgegangen; das Sujet spricht in allererster Linie, nicht das was drum und dran hängt. Das Studium der wissenschaftlichen Seite der Sache drängt sich nirgends in den Vordergrund, es liegt vielmehr eine Grösse, ein Ernst der Auffassung vor, wie man sie an *Rethel*'schen Compositionen gewohnt ist, und man darf dem Künstler wohl aus ganzem Herzen Glück wünschen zu der Art, wie er sein Thema bemeistert hat. Grosse historische Bilder mit Stoffen der Vergangenheit, das ist in der Kunst unserer Tage eine immer seltener werdende Erscheinung; es gehört ein gewisser Muth dazu, um sich an eine solche Aufgabe zu wagen. Vielfach verhält sich die künstlerische Meinung unserer Tage derartigen Versuchen gegenüber ablehnend. Doch wo solch kraftvolle, energische Art sich in einem grossen Thema zum Durchbruche verhilft, da muss man dem Künstler Achtung entgegenbringen. Es gehört dazu immer doch noch ein ganz ander Stück Entschlossenheit und künstlerischen Willens, als wenn es sich darum handelt, ein Stück Natur durchzustudiren und in geklärter Weise zum Bilde zu verarbeiten. In manchen Beziehungen ist es ja ein Glück zu nennen, dass die Costümmalerei im grossen Stil — die man vielfach fälschlich als Historienmalerei bezeichnete — etwas mehr in den Hintergrund gedrängt worden ist durch ein gesundes Streben nach wahrer, der Natur nahekommender Auffassung. Aber Der ist auf dem Holzwege, der in einer Arbeit, wie der *Delug*'schen, nicht ein sorgsames, tiefgehendes Naturstudium erkennen will, sondern nur das historische Moment in der Sache bekrittelt. Das tritt dem Ausdrucke des Könnens gegenüber, was im Ganzen liegt, beinahe zurück; die künstlerisch geartete Idee rückt gebietend in den Vordergrund.

Ein anderes historisches Sujet behandelt *Otto Friederich* in München mit seinem «Kaiser Heinrich IV. im Schlosshofe zu Canossa». Auf einer Gallerie, von der breite Steinstufen zum Hofe niederführen, schreitet Gregor VII. mit seinem Gefolge daher und blickt mit nicht zu verkennenden Gefühlen des Hasses nieder auf den gedemüthigten deutschen Fürsten, der, selbst im härenen Büssergewande eine trotzige Erscheinung, gesenkten Hauptes und in blossen Füssen der Lösung des Bannes harrt. Hinter ihm haben sich seine Begleiter vor dem Vertreter Petri auf die Knie geworfen und beugen sich in furchtsamer Demuth. Das Bild hat unzweifelhaft manch' gute Seiten. Die Figur des greisen Papstes ist entschieden die wohlgelungenste, im geistigen Ausdrucke bedeutsamste, was in gleichem Maasse nicht von seinem Gegner, dem königlichen Büsser im härenen Gewande, gesagt werden kann, wenn ihm in der ganzen Erscheinung auch eine gewisse trotzige Energie nicht abzusprechen ist. Der Ton, der durch das Ganze geht, hat Anklänge an die Lichtwirkung eines kalten frostigen Wintertages, die immer eine gewisse Härte der Luftperspective in sich trägt, doch ist gerade dieser Umstand nicht so ausgeprägt, als er es sein dürfte. Vielleicht trägt die unkörperhafte Erscheinung des Schnees das Ihrige zu diesem Eindrucke bei. Immerhin aber kann man auch dieser Leistung, die ebenfalls einen noch jugendlichen Künstler zum Autor hat, seine Anerkennung nicht versagen, weil sie, abgesehen von den ihr anhaftenden Ungelöstheiten, den Ausdruck bestimmten Wollens, ernstesten Strebens an sich trägt.

Der Geschichte unserer Tage angehörend ist ein Bild, dessen Held, ein längst vermodertes Gerippe, dem Boden entnommen wurde, wo er, der erste Grenadier Frankreichs, den Soldatentod starb. Im Jahre 1889 stellte die französische Regierung an den bayerischen Staat das Ansuchen, die Gebeine des am 27. Juni 1800 in dem Treffen bei Neuburg gefallenen Latour d'Auvergne ausheben und nach seinem Heimathlande überführen zu dürfen, wo sie nun im Pantheon ruhen. Unter militärischen Ehren wurden die wenigen Ueberreste des Braven der Erde entnommen, deutsche Soldaten gaben den Ehrensalut ab und die Gesandten der gallischen Republik waren voll des Lobes über die Haltung der deutschen Officiere und Truppen, die in dem Todten einen tapferen Kameraden ehrten. Der Moment, den der Künstler wählte, ist jener, da der Sarg, auf einer Tricolore stehend, den Vertretern des Nachbarstaates ausgeliefert wird, während die in Paradeaufstellung rückwärts stehenden Truppen dem Todten ihre Ehrenbezeugung abgeben. Links stehen Gruppen von flambeauxtragenden deutschen Soldaten, neben ihnen, in dunkeln Uniformen, die Vertreter Frankreichs. Die Mitte des Bildes nimmt der emporgehobene Sarg ein, angesichts

dessen einer der Gesandten spricht, rechts reihen sich Officiere bayerischer Regimenter an. Solch' einen Act künstlerisch darzustellen, das verlangt eine Kraft, wie sie besser nicht gefunden werden konnte, als in *Albert Keller* in München. Er hat es verstanden, die Ceremonie zu einem wirklichen Bilde zu gestalten und das Ganze nicht schlechtweg als eine jener schon tausendfach gesehenen und beinahe immer gleich langweiligen Scenen zu behandeln, die alljährlich so und so oft in den illustrirten Journalen sich vorfinden. Freilich war ihm die Farbe dabei ein mächtiger Hebel. Dass es kein leichtes Problem war, die schwarzgekleideten Figuren ebenso wie die vielen hellblauen Uniformen im Tone so zu stimmen, dass keines von beiden herausfiel, das liegt für Jeden auf der Hand, der sich je mit solchen Fragen künstlerisch beschäftigt hat. *Keller* nahm die mildernde Wirkung vollen Sonnenscheines, der alles gegen das Licht Gesehene schleierhaft grau erscheinen lässt, und das ist ihm denn auch meisterhaft geglückt. Das Ganze ist voll und tonig gehalten, nicht eine einzige Stelle fällt aus der ganzen Stimmung heraus, und das, um was es sich handelt, ist dabei in feiner, nobler Art genügend accentuirt. Nicht weniger trefflich sind zwei andere von ihm ausgestellte Bilder: « Diner » und « Damenportrait ». Eine elegante Gesellschaft, um die gedeckte und hell erleuchtete Tafel geschaart, zeigt das erste, an dem die vorzüglich vertheilten Helligkeiten und Dunkelheiten ungemein wahr und weich wirken; das einfach gehaltene Damenportrait ist ganz im Gegensatze zu den genialen Farbenstudien, die voriges Jahr unter dem gleichen Namen figurirten, diesmal ein wirkliches Bildniss, bei welchem der fein gezeichnete und modellirte Kopf als sprechende Hauptsache wirkt.



F. Stuck. Lucifer.

Unter den räumlich grossen Arbeiten tritt vor Allem eine durch die ganz eigenartige Auffassung, die edle, grosse Haltung des figürlichen sowohl als landschaftlichen Theiles in den Vordergrund. Es ist ein Werk von *Bruno Piglhein* in München, eine Reminiscenz von seiner Reise nach dem gelobten Lande, deren grösstes und bedeutendstes Ergebniss das bekannte Panorama mit der Kreuzigung Christi bildete. *Piglhein*, der schon früher durch seinen « sterbenden Christus » gezeigt hatte, welch' monumentale Ader in ihm stecke, schien eine Zeit lang ganz von der Pikanterie der Pastellmalerei gefangen genommen zu sein, wie denn auch die Sujets, die er in dieser Technik behandelte, mehr nach der pikanten Seite des Lebens als nach einem ernsten grossen Streben hinneigten. Mit seiner neuen Schöpfung, « Blind », ist er voll und ganz in ein anderes Fahrwasser gerathen. Sie trägt den Stempel ernster Mannesarbeit, künstlerisch ebenso bedeutsamen als geistreichen Schaffens. Er ist ein Moderner, ohne der Mode nachzulaufen und ihre Lächerlichkeiten zum Gegenstande seiner Arbeit zu machen; vielmehr liegt ein Zug von unverkennbar reiner selbstständiger Art in seinen neuesten Aeusserungen.

Steiniges, zum grossen Theile unfruchtbares Terrain, auf dessen magerer Erdkrume tausend und abertausend

Blüthen von wildem rothen Mohn stehen, darüber ein violett grauer Himmel, das ist die Landschaft, in der er seine Geblendete daherwandeln lässt. Es ist eine hohe, stolze weibliche Figur in dunkeln Gewändern. Das Antlitz mit den geschlossenen Augenlidern ist leicht nach rückwärts geneigt, so dass der volle Luftreflex darauf spielt. In der herabhängenden Rechten trägt sie einen weitbauchigen thönernen Wasserkrug, die Linke hält den Stab, mit dem das Weib tastend seinen Weg sucht. Der Gegensatz der rothleuchtenden Landschaft und der langsam daherschreitenden Figur hat etwas seltsam Berührendes, der Contrast zwischen Farbe und Blindheit ist in poetisch feiner künstlerischer Weise gelöst, es liegt ein Reiz ganz eigener Art in den Gegensätzen. Und dabei breitet sich Ruhe, Stille über das Ganze, ein Gefühl der Abgeschiedenheit, das in der menschlichen Erscheinung ebenso zum Ausdrucke kommt wie in der Landschaft, beherrscht die Stimmung, kurzum, es ist mit einem Worte gesagt ein gutes, eines jener Bilder der Ausstellung, die man zu der kleinen Zahl der wirklich bedeutenden Erscheinungen zählen kann. Das zweite, ebenfalls von *Piglhein* herrührende Bild zeigt eine reich mit Schmuck gezierte Orientalin, einen Halbact. Auch dieser Arbeit sind grosse Vorzüge nicht abzusprechen, besonders die farbige Behandlung des Ganzen hat etwas ungemein Weiches, Fleischiges, indessen steht es, was seine Bedeutung als Kunstwerk betrifft, nicht auf einer Linie mit dem zuerst behandelten.

Ehe wir weiter gehen, sei in erster Linie unserer diesmal beigegebenen Bilder Erwähnung gethan, die sammt und sonders der Jahres-Ausstellung entnommen sind und deshalb hier leicht eingeschaltet werden mögen. Das erste, auch eines der Morceaux de résistance der Ausstellung, rührt von *Orrin Peck* in München her und betitelt sich «Von ihm». Gott, wie oft ist die Scene gemalt worden, wo «Sie» einen Brief von «Ihm» liest. Man möchte zuweilen beinahe erschrecken, wenn man liest, dass wieder einmal solch eine künstlerische Interpretation des «Briefstellers für Liebende beiderlei Geschlechts» auf einer Ausstellung paradirt. Warum wohl? Weil in den meisten Fällen die blödeste Modellcopirerei aus diesen Dingen spricht.

Dass man aber auch solch einem tausendfach behandelten Thema neue Seiten abgewinnen könne, zeigt unser Künstler, der sich seiner Aufgabe in ebenso liebenswürdiger als feiner Art entledigte. Und was schliesslich auch noch mit in die Wagschale fällt: Das Bild ist ziemlich grau gehalten, eine stark betonte Luftwirkung macht sich in demselben geltend, man kann es beinahe ein Plein-air nennen und es stellt keine Kattun- noch Drillichblousen, keine Menschen mit ungewaschenen Gesichtern, Händen und — — — s. w. dar, es hat nicht den geringsten Anflug einer brutalen Ader an sich und ist bei alledem modern! Wird es dem Künstler nicht gehen wie Atta Troll? Wird er nicht Stein um Stein auf sich geworfen sehen, weil er es wagte, einem Dinge, was in jeder Beziehung wahr wirkt, auch eine liebenswürdige Aussenseite zu geben? Nichts sei ferner von uns, als jener Süsslichkeit das Wort reden zu wollen, die wir, wie es scheint, glücklich abgestreift haben, in der Hauptsache wenigstens (es gibt ja noch immer Käufer und auch Producenten solcher Artikel). Soll aber damit der Gewöhnlichkeit, der Langeweile, dem Widerwärtigen Thür und Thor geöffnet sein und eine wahrhafte Proletarierregierung in's Gebiet der bildenden Kunst hineingetragen werden? Nein! Der Ekel daran wird bald gross genug sein, dass man sich ihrer entledigt, besonders in jenen Fällen, wo nichts dahinter steckt als eine ganz alberne Selbstbeweihräucherung, wo das Ganze nicht einmal wahrer und ehrlicher Ueberzeugung entsprungen ist. Wo die letztere durchleuchtet, da trägt auch stets das Product einen geistigen Stempel, der unter Umständen hoch, ungeheuer hoch anzuschlagen ist, aber er muss künstlerisch — unwillkürlich wirken, sonst sinkt das Ganze auf einen niedrigeren Grad als die selbstständige, wenn auch noch hilflose Arbeit eines ABC-Schützen ihn einzunehmen im Stande ist. Brüllen ist nicht immer gleichbedeutend mit Schlachtgesang, unsaubere Figuren schlecht oder übertrieben zeichnen und schlecht malen nicht gleichbedeutend mit wahrem Realismus. Diejenigen, welche den letzteren künstlerisch gestalteten und bis auf die letzte Consequenz verfolgten, haben und hatten es nicht nöthig, den Mitlebenden moralische Daumenschrauben anzulegen, um ein Gestöhn der Bewunderung zu erpressen.

Orrin Peck's Bild macht den Eindruck vollständigster Unmittelbarkeit, es ist ein Stück Natur ohne Ziererei, ohne Verzuckerung, ohne Versalzung, schön gezeichnet, sympathisch in der Farbe; das Menschenkind, was da traumverloren an der Gartenhecke steht, wo Blumen



Orrin Peck pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Von ihm

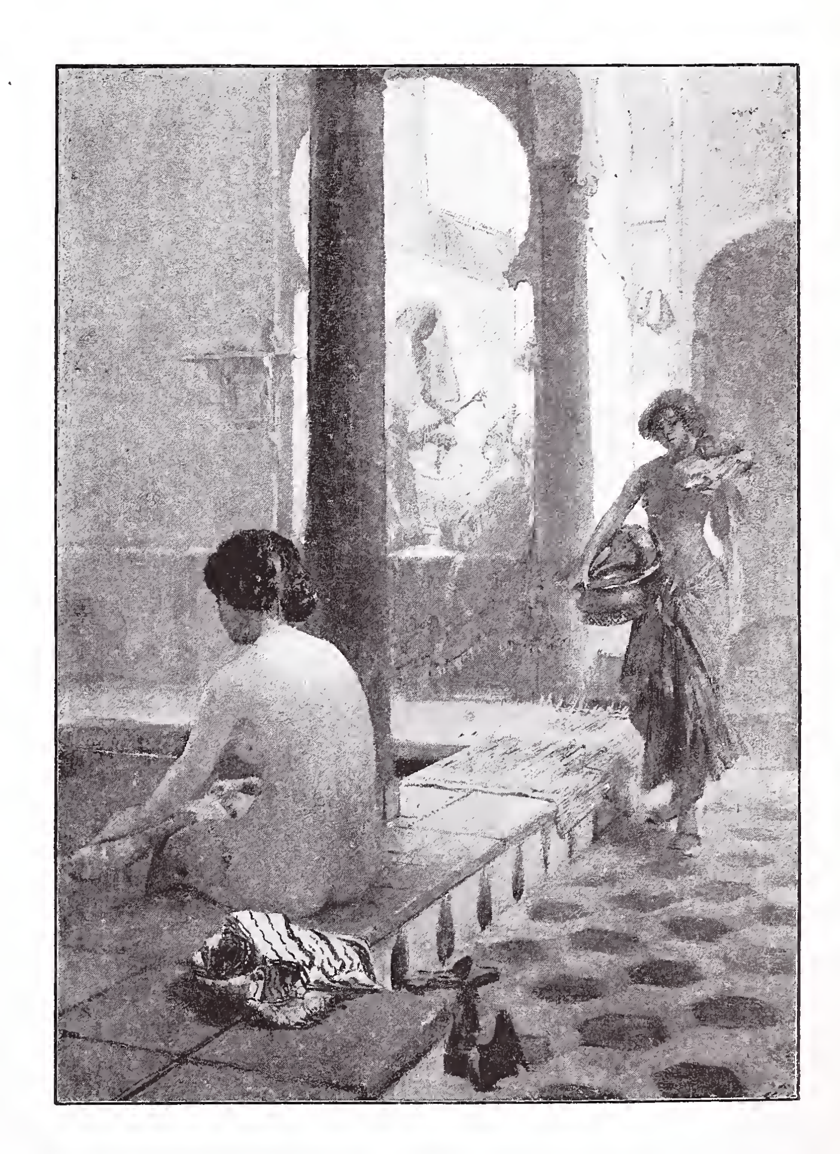


und ein liebes Wort jenen Ausdruck des verstohlenen Grusses geben, der das Herz schwellen macht, es ist ein fein beobachtetes Stück Seelenleben; ja es ist wahr, jenes freudig unbewusste Hinstarren nach einem Punkte, den das Auge gar nicht sucht, denn in diesem Moment ziehen ganz andere Bilder vorüber, als jene, die sich thatsächlich auf der Netzhaut spiegeln. Das Figürchen hat etwas ganz unsäglich Poetisches und es thut förmlich wohl, wieder einmal solch einem Wesen zu begegnen.

«Psalm 146, V. 9» betitelt sich das ganz ausserordentlich feine und zarte Bild von *Therese Schwartze* in Amsterdam. Psalm 146 aber beginnt mit den Worten: «Lobe den Herrn, meine Seele! Ich will den Herrn loben, so lange ich lebe und meinem Gott lobsingen, weil ich nur bin! Verlasset Euch nicht auf Fürsten, sie sind Menschen, die können ja nicht helfen» etc. etc. Was in den Worten gesagt ist, das steht auf den Mienen geschrieben mit feiner Seelenmalerei. Der Ton des Ganzen ist ernst, tief. Die talentvolle Autorin hat die Heilsarmee der Luministen offenbar nicht in genügendem Maasse kennen gelernt, sonst wäre sie nicht so tief und kräftig in der Farbe gegangen; doch hat sie sich darin wohl mehr an bewährte Landsleute älterer Ordnung gehalten und ist im richtigen Geleise geblieben. Was thut's, ob einer hell, ob er dunkel malt, das Endresultat aller diesbezüglichen Fragen bleibt doch immer: Ist das Werk ein künstlerisches? Das darf in Bezug auf die Arbeit von *Th. Schwartze* in allen Dingen bejaht werden.

Auf den Tanzboden eines Spreewälder Gasthauses führt das Bild von *Otto Piltz* in München, der übrigens die halbe Zeit des Jahres in jenen wasserfurchen-durchzogenen, waldigen Gründen weilt, von denen die Welt im Grossen und Ganzen Nichts weiss und die auch ihre ganz eigene Poesie haben.

Ich weiss nicht, warum mir unwillkürlich zwei Bilder von *Defregger* einfielen, der «Tanz auf der Alm» und die «Ankunft auf dem Tanzboden». Herrgott, geht's da an ein Schnalzen, an ein Juchzen, wie lacht den Deandln das Herz, wenn der Schuhplattler anhebt und die breiten Finger des Holzknechts, der die Zither schlägt, ungefüg auf dem Griffbrette hin und wieder tasten, der helle Klang der Metallsaiten durch den Raum tönt und im Holzwerke nachzuzittern scheint! *Otto Piltz* lässt in seinem Bilde die Nähe der Grossstadt durchblicken, Handschuhe werden angezogen, die Stiefel



F. M. Bredt. Arabisches Frauenbad in Tunis.

sind fein gewichst, natürlich fehlt auch die Dienstmütze des Reservemannes nicht; laut Inschrift darf nicht geraucht werden, aber, wie nun einmal so die gebildeten Jungen der Grossstadt sind, steht ganz vorne dran einer, die Hände in den Hosentaschen, den Glimmstengel im Munde. Selterswasser, Limonade und Grog bezeichnen

die Culturstufe, auf der man sich hier befindet und es fehlt eigentlich nur noch eine Specialkarte der mit deutscher Beharrlichkeit festgehaltenen afrikanischen Länder, in denen nun die Engländer, da sie selbst keinen Tropfen Blut zu vergiessen brauchten, gewiss eine Musterwirthschaft einrichten werden!

Die Mädel in ihrer reizenden Tracht nöthigen einem auf dem *Piltz*'schen Bilde das meiste Interesse ab, es sind unverfälschte Erscheinungen, dass sie etwas gezierter und gelangweilter herumstehen, als dies sonst bei Bauerndirnen in Erwartung eines kommenden Tanzvergnügens der Fall zu sein pflegt, nun das liegt wohl auch in den Einflüssen der nahen nordischen Bildungsmetropole. Schliesslich — wenn der Tanz losgeht, ist das Vergnügen doch gross, und wenn man später einer oder der anderen der schmucken Dirnen etwa in Berlin als Amme begegnet, so mag man denken, dass der Tanzboden die Herzen oft viel näher bringe als Standesamt und kirchliche Trauung.

Ein ander Bild, auch dem nordischen Volksleben entnommen, ist *Chr. L. Bokelmann's* (Düsseldorf) «Kindstaufe». Als scharfer Charakterzeichner hat sich der Künstler schon einen zu allgemein bekannten Namen gemacht, als dass es nach dieser Seite hin specieller Hinweise bedürfte. Ausserdem werden wir an dieser Stelle gelegentlich eine ganze Reihe von *Bokelmann's* Handzeichnungen, Studien etc. veröffentlichen und bei dieser Gelegenheit des Näheren auf ihn zurückkommen.

Bei der Kindstaufe ist es selbstverständlich, dass gehörig gegessen und getrunken wird, bildet sie doch quasi die Fortsetzung des Hochzeitmahles. Die Frauen — das liegt in der Natur der Sache — haben allerlei tiefsinnige Bemerkungen über die Aehnlichkeit mit Vater oder Mutter zu machen, obschon der Bambino meist das noch nicht besitzt, was man so ganz eigentlich ein Gesicht nennt. Doch — was hindert das die theilnahmsvollen Frauenherzen, irgend etwas zu sagen oder zu denken! Trifft's zu oder nicht, das ist ja ganz gleichgiltig. Der Bambino präsidirt, wird sogar von der «Fru Pastern» auf den Arm genommen und fein schön befunden. Derweilen solch' weiblich liebevolle Zuthunlichkeit und Cafétrinkerei am einen Tische herrscht, dampfen am andern drüben die Pfeifen; politische Gespräche tiefernster und bildender Natur zwischen Dorfschulze, Lehrer, Gutsverwalter und wie die Honoratioren alle heissen, die dem «glücklichen» Vater heute die Ehre ihres Besuches schenken, vertreten dort in männlich muthiger Ausdrucksweise die Stelle, wo die Weiber das Gefühl walten lassen. Was scheert den Vater momentan sein Täufling, wenn ihm der Gutsverwalter die Fuhre Mist um einen Groschen billiger verkauft, als der Schwager Jürg! Es herrscht weder am Cafétisch, noch drüben unter den Vätern irgend welche Aufregung, soviel steht fest. Die mucksen nicht, so lange noch die Pfeife dampft und im Glase ein Tropfen rinnt; es sind gute, stille Bürger. Die ganze Gesellschaft treffend zu zeichnen, das ist dem Künstler wohl gelungen. In der Farbe hat das Bild einige aufstossende Härten und Undurchsichtigkeiten jener Töne, die in der Natur eine gewisse Klarheit zu besitzen pflegen.

In erster Linie als Architecturbild zu betrachten ist das Blatt von *Ramon Tusquets* in Rom «Nach dem Hochamt». Das hohe, säulengetragene Portal, durch welches Seine Eminenz eben heraustritt und durch welches man in den kerzenstrahlenden Innenraum des Gotteshauses schaut, ist vortrefflich in allen Details, ebenso wie die anderen Architecturtheile, durchstudirt; es ist bis zu jenem Grade der technischen Vollendung getrieben, der viele moderne Spanier (der Künstler ist ein solcher) auszeichnet, und die Figuren, die das Ganze beleben, stehen der Umgebung in nichts nach. So wie das Bild da ist, so war die Scene, und man darf es füglich als ein gutes bezeichnen.

Wesentlich anders allerdings in Bezug auf die anregende Seite hin ist der Eindruck, den das Werk eines anderen in Rom wohnenden Künstlers, der Geburt nach ebenfalls der pyrenäischen Halbinsel angehörend, hervorruft. Es ist *José Benlliure y Gil*, dessen «Hexensabbath» an geistreicher Phantasterei nichts zu wünschen übrig lässt. Welches mixtum compositum von Geistern hat der Alte in seiner unterirdischen Höhle da versammelt: zwergenhafte, in Narrenkleidern steckende Mannesfiguren, runzelige Hexen, Mönchsgestalten, Orientalen, zahlreiche Exemplare jener Erscheinungen, von denen ein japanisches Märchen behauptet, dass sie am öftesten der verwandelte Teufel in persona seien, junge, schöne Weiber nämlich, verheirathete wie ledige (womit nicht gesagt sein soll, dass diejenigen älteren Datums nicht auch manchmal den Teufel im Leibe haben) u. s. w. Alle schauen sie verwundert auf die

ätherischen Dunstgestalten von unvergleichlicher jugendlicher Anmuth und Schönheit, die dem Zauberkessel entsteigen. Diesen Gestalten Leben und Form zu geben, das ist des Zauberns grösste Kunst; desshalb sind lange nicht alle Künstler auch gleichzeitig Zauberer; wenn sie uns auch hundertmal die bestgemalten alten Stallbäuerinnen und andere Schmierfinken noch so interessant vorführen, so wird doch immer Jugend, Anmuth, Schönheit alles Derartige in den Hintergrund stellen, und der ganze Wust des Hässlichkeitscultus sinkt davor in den Staub. Uebrigens ist *Benlliure's* Werk, mag ihm nun irgend ein bestimmter tendenziöser Gedanke zu Grunde liegen oder nicht, eine Arbeit, an der man seine Freude haben muss. Sie ist ein ganzes grosses, langes Gedicht voll der besten Gedanken; die mag sich ein Jeder nach eigenem Gutdünken zurechtlegen und deuten. Die beiden kleinen, mit äusserster Sorgfalt gemalten Sachen des gleichen spanischen Künstlers «Vor dem Stiergefecht» und «Heimkehr vom Felde» verrathen ein äusserst geschicktes Können, indessen stehen sie auf der Durchschnittshöhe einer angenehm berührenden Genre-Malerei.

Soweit unsere Bilder.

Da wir nun gerade am Thema der Hexen und verwandten Geister sind, so seien gleich noch einige Bilder aufgeführt, die, dem Gebiete der freischöpfenden Phantasie angehörig, mit der treibenden Bewegung der Zeit nur insoferne etwas gemein haben, als ihnen die Natur den Stoff bot, der künstlerisch verarbeitet sich freilich nicht in Zwillichhose und blauem Ueberhemd zeigt. Mit dem allein seligmachenden Glauben hat's in der Kunst ebenso seine Haken wie im übrigen Leben, und man thut auch da am besten, wenn man einen Jeden nach seiner eigenen Façon selig werden lässt, jedem Terrorismus aber sich mit Gewalt entgegenstemmt.

Ja, noch ein Wort von Hexen und anderen Menschenteufeln oder Teufelsmenschen. Solch' eine arme Creatur, — ein schönes, junges Weib, das willenlos der Grausamkeit fanatischer Richter hingegeben ist, vor sich auf der Marterbank ausgestreckt, steht auf dem Triptychon von *Edmund van Hove* (Brügge) der gottesfürchtige Richter oder Arzt, der im Interesse des Glaubens sich anschickt, ein Menschenkind zu peinigen. Mit der Linken hält er das Handgelenk seines Opfers umfasst, das den Arm wie abwehrend vor den kommenden Schmerzen in die Luft streckt; in der Rechten führt er ein scharfes Messer, wahrscheinlich um irgend ein Hexenmal, oder wie diese von Dummheit und Fanatismus dem Einflusse finsterer Mächte zugeschriebenen Dinge benannt wurden, anzuschneiden. Der Kopf des Opfers ist abgewendet — nackt liegt es da vor den Blicken des Richters; im nächsten Moment spritzt warmes Herzblut aus irgend einer Wunde des jungen Leibes. So etwas zu malen, ist grausam, allerdings um die Grausamkeit einer anderen Zeit «um des Glaubens willen» in's rechte Licht zu stellen! Ja, spreche man nur von der guten alten Zeit. Wer ihre Stockprügel nie gekostet, hat leicht davon reden, und wenn es sich nun gar um Dinge wie Ketzerrichter, Hexenbrater und dergleichen handelt, dann wöge selbst eine Wiederkehr des hochgepriesenen mittelalterlichen und später folgenden Kunstlebens den Angstschrei der ganzen Menschheit nicht auf, sollte sie nochmals den Knechten der Finsterniss auf Gnade oder Ungnade ausgeliefert werden. Und dennoch beten dafür täglich so und so Viele mit erhobenen Händen und verdrehten Augen!

Das *van Hove*'sche Bild, dessen rechter Flügel einen Klostergeistlichen (Scholastica) mit Büchern, dessen Mittelpartie die eben besprochene Scene (Sorcellerie) und dessen linker Flügel einen Alchymisten mit seinem Handwerkszeug zeigt, ist eine geschickte Anlehnung an die Art *Holbein's d. J.*, sowohl was die strenge und correcte Zeichnung, als die technische Behandlung der Malerei betrifft. Der Autor hat sich offenbar ganz in seine Vorbilder hineingelebt. Das geht noch in weit höherem Maasstabe hervor aus einem Frauenbildniss in gothischer Tracht. Die Klarheit und Glätte der Farbe, die manchmal beinahe etwas an's Glasige hinreicht, ist von einer äusserst einschmeichelnden Wirkung, ja sie ist in ihrer Art geradezu meisterhaft zu nennen, denn die Durchbildung jeder Form bis in's kleinste Detail ist mit einer Liebe behandelt, von der man nur selten in unseren Tagen, die den breiten Vortrag lieben, etwas zu sehen bekommt.

Eine höchst gelungene Gesellschaft von allerlei weiblichen Wesen, die gewiss mit dem Blocksberge auf intimem Fusse stehen, zeigt das Bild von *Ludwig Karcsey* in München «Hexenküche». Es siedet und brodelt in diesem phantastisch ausgestatteten, vom Mondschein erhellten Gemach; die Schwestern, die da hausen, gehören

entschieden nicht zu den Erscheinungen des vorhin erwähnten japanischen Märchens. Indessen machen sie auch keinen allzu unheimlichen Eindruck, vielmehr lässt sich vermuthen, dass sie z. B. bei einem gemüthlichen Hexen-Caféklatsch, wo die Frau Präsidentin, die Frau Rath, die Frau Majorin und andere Würdenträgerinnen vom weiblichen Teufelsvolke Rang und Stellung einnehmen, gewiss viel zur freundschaftlichen, herzlichen Unterhaltung beitragen würden und in dem Hexenkessel des Klatsches sicherlich ihr Tränklein, das sie irgend Jemandem zugedacht, nicht fehlen lassen würden. Gemalt ist übrigens das Ganze mit unverkennbarer Virtuosität, das bläuliche Helldunkel, was jetzt Mode zu werden scheint, die rauchdurchwobene Atmosphäre, die einzeln hervorblinkenden oder an den umherstehenden Gegenständen sich reflectirenden Lichter des Feuers unter dem Kessel geben dem Ganzen etwas Abenteuerliches, mehr als dies die etwas cretinenhaften Figuren thun.

Wie eine schöne Teufelinne aussehe, das zeigt das Bild von *W. Schad* in München «Die Trud». Unter Trud versteht man in Süddeutschland das «Alpdrücken», jenen beängstigenden Zustand im Schlafe, wo es Einem wie Centner so schwer auf der Brust liegt. Die Trud ist ein böser Geist, der sich auf den Schlafenden setzt und ihn quält. Sie kommt, wie all' dergleichen geisterhaftes Gelichter, durch's Schlüsselloch und kann nur ferngehalten werden, wenn über dem Thürstock drei Kreuze und die Anfangsbuchstaben der heiligen drei Könige C † M † B † stehen, die alljährlich am 6. Januar erneuert werden müssen. Man kann *Schad's* Bild als eine geistreiche Darstellung des vom Volke gefürchteten Gespenstes anschauen; indessen mag sich der eine oder andere Beschauer ebenso leicht denken, dass die traumhafte Erinnerung an ein schwarzlockiges Weib mit stechendem Blick des Schläfers Ruhe störe. Erinnerungen sind zuweilen wie der Alp so schwer und wenn sie im blitzenden Auge eines Weibes ihren Ursprung haben, so braucht man nicht gerade an Gespenster zu glauben, um sich dennoch immer von einer Erscheinung verfolgt zu sehen. Das Wesen auf dem *Schad*'schen Bild hat etwas Diabolisches, sie sieht aus wie ein Dämon, der dem Menschen die Ruhe raubt, ihr Antlitz lacht mit jenem bösen Ausdruck, dem gar so mancher Mann zum Opfer fällt, es ist das wahre «mal occhio»; die Hände, die sich in's Gesicht des Träumers krallen und ihm den Athem verhalten, der ganze Ausdruck der Erscheinung erinnert an jenen Heine'schen Vers, den Tannhäuser zu Rom dem Papst Urban sagt:

> Ihr edles Haupt umringeln wild
> Die blühend schwarzen Locken;
> Schau'n Dich die grossen Augen an,
> Wird Dir der Athem stocken!

Eine andere Art, zwar nicht geisterhafter, aber doch vom Volke mit Scheu genannter Weiber, das sind die Wahrsagerinnen und Wunderdoctorinnen; wo wäre ein grösseres Dorf in katholischen Gegenden, da nicht die eine oder andere Weibsperson im Geruche steht, sie könne den Kühen entweder blutige Milch machen oder ihnen die Milch entziehen und aus diesem Grunde viel mehr Butter bereiten, als es ihrem eigenen Viehbesitz nach möglich wäre. Trifft es zu, dass ein Mädchen, welches sich die Karten schlagen liess, gerade den bekommt, den sie meinte und der mit den Worten der Sibylle einzig und allein nach ihrer Vorstellung gemeint sein konnte, trifft es ein, dass diese oder jene Person zu bestimmter Zeit oder unter bestimmten Umständen stirbt, nachdem die Prophetin vielleicht ein Wort darüber verloren hat, dann ist sie natürlich sofort für die ganze Umgegend ein Orakel und kann auf Kosten des einmal glücklich Zugetroffenen nachher viel dummes Zeug schwatzen, gerade so wie die Wunderdoctoren, bei denen man blos von den Genesenen spricht, die Vermehrung der Kreuze aber nicht zählt, die durch die für immer curirten Patienten auf den Friedhöfen hervorgerufen wird. Solch' eine weibliche Dorf-Pythia, die gleichzeitig alle möglichen Krankheiten zu curiren versteht und besonders von Mädchen aufgesucht wird, die, ohne verheirathet zu sein, dennoch — — —, solch' ein Exemplar zeigt *J. K. Becker-Gundahl*, München, auf seinem einen Bilde. Der Schnitt des Gesichtes, die krallenartig entwickelte Hand, das stimmt alles zusammen zu der Vorstellung von einem Weibe, das es mit allerlei geheimen Kräften zu thun hat, und dementsprechend ist denn auch der ängstliche und doch sehr nach Unterrichtung verlangende Ausdruck der ländlichen Schönen, die sich da Raths erholen. Die Behandlung der Farbe ist breit und kräftig, gesund, das Ganze eigenartig aufgefasst, trotzdem auch dieses Thema mit zu den abgeleiertsten der ganzen malerischen Motiv-Rumpelkammer gehört, worin sie alle aufgespeichert liegen die «Erste Liebe», «Mutterglück», «Weinprobe im Klosterkeller», «Der Liebesbrief», «Der erste Schritt» u. s. w. «Die Wahrsagerin» spielt in diesem



Otto Piltz pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Vor dem Tanz.



Register entschieden eine grosse Rolle, doch verstand *Becker* es, das Thema in neuer Fassung mit guter psychologischer Zeichnung zu geben.

Des gleichen Künstlers zweites Bild stellt «Die Dorfhexe» dar, ein altes Weib mit struppigem, wirrem Haar, die geflickte Brille nach oben geschoben, seltsam stieren Blickes vor sich niederstarrend und in einem öden Raume sitzend, wo nur durch ein schiessschartenartiges Fenster die Helligkeit eindringt. Der erste Eindruck ist eigentlich mehr der einer Wahnsinnigen.

Als malerische Gestalt endlich gehört noch in diese Sphären der unheimliche Gast, der mit Pferdefuss und Hahnenfeder umhergeht, wenn er als Cavalier auftritt, für den gemeinen Mann aber unbedingt geschwänzt und mit Hörnern versehen sein muss, denn so malt ihn ja der Herr Pfarrer aus, und der muss ihn doch kennen. Nennt man diesen Geist der Tiefe nicht mit seinem ganz gewöhnlichen Rufnamen «Teufel», so sagt man statt dessen wohl zuweilen «Lucifer». Das klingt besser, obschon das Wort eigentlich nicht ganz für die Bezeichnung des Fürsten der Finsterniss passt, denn eigentlich heisst es auf Deutsch Lichtträger; nun, den Bock einer solchen Uebersetzung sollen Kirchenväter geschossen haben, von denen man sonst gewöhnlich voraussetzt, sie hätten die alten Sprachen gekannt, und so wollen wir uns denn drein fügen, von *Franz Stuck*, München, seinen den Beschauer angrinsenden, den Geist alles Bösen, den Geist des Widerspruchs darstellenden, für Frauen in interessanten Umständen entschieden von wegen des «Verschauens» gefährlichen Unhold auch «Lucifer» getauft zu sehen. *Franz Stuck* ist eine Natur voller Phantasie, die mehr auszugeben hat als Jene, deren ganzer Motiv-Turnus von der Zahl der paar Bauernjacken oder Mönchskutten abhängt, die sie im Atelier jahraus, jahrein brav «abmalen»; desshalb muss er, *Franz Stuck*, auch mit anderem Maasse gemessen werden. Schiesst er auch zuweilen neben das Ziel, so hat das nichts zu sagen: Wer nie im Leben thöricht war, ein Weiser wird er nimmer. Das sind die grässlichsten Erscheinungen in der Künstlerwelt, die schon im Voraus mit fabelhafter Sicherheit wissen, wie der letzte Strich an ihren Arbeiten aussehen wird.



A. Savini. Tänzerin.

Phantasieerfüllten Naturen muss man Manches nachsehen, was man den «Braven» nicht einmal zutraut. Was wirkt schliesslich denn erfrischender als eine Natur, die sprudelnd ihre Ideen ausgibt, gleichviel ob die Welt sie krumm oder gerade nimmt. Die Läuterung kommt bei solch beanlagten Menschen ganz von selbst, soferne sie durch ehrliche Arbeit errungen wird. Freilich, wer sich lediglich

auf sein Talent verlässt, kommt auch meist nicht darüber hinaus, ein «talentvoller Mensch» zu sein und auch zu bleiben, ohne dass die Welt viel von ihm zu verspüren bekommt. Das ist bei *Stuck* durchaus nicht der Fall. So mag denn auch sein Einfall, diesen Lucifer zu malen, auf sein Verlust-Conto geschrieben werden; eigenartige Seiten hat das Ding doch, und man sieht vor Allem daraus, dass der Mensch, der es machte, nicht zu den Selbstquälern gehört, deren Bilder auch manchmal aussehen wie ein Resultat von künstlerischer Daumenschraubenanwendung. Eine entschieden höher stehende Leistung ist das Bild «Unheimliche Jagd», das übrigens, wie das erstgenannte, auch stark blau angehaucht ist. Je nun, das Braun hat nun eben etwas anderem Platz gemacht.

Zwei Kentauren rasen durch das hohe Gras einer Waldwiese daher, der eine durch die Brust geschossen, der andere den Bogen mit der noch zitternden Sehne in der Faust. Im Todeskampf die Nägel der Hände in die wunde Brust drückend, ist der ältere hirschgeweihtragende in dem Momente dargestellt, wo ihn der Schmerz zu jenem Sprunge antreibt, der dem letzten Zucken des Körpers vorangeht. Er bricht im nächsten Momente zusammen; der Kopf, bereits willenlos nach rückwärts sich neigend, ist im ganzen Ausdrucke ungemein tief empfunden. (Eine Studie zu der Figur befindet sich auf pag. 34 dieses Jahrganges der Zeitschrift.) Sein Gegner, jugendlicher, kräftig gebaut, der den tödtlichen Pfeil entsandte, ist ebenfalls noch im vollen Laufe; im Ganzen zittert noch die Jagd auf Tod und Leben, die zwischen den beiden Schnellfüssigen stattgefunden, nach. Es liegt ein unverkennbar grosser Zug in der Composition; das sind Dinge, die man nicht vom ruhig sitzenden Modell abschreibt, sie wollen ganz und gar vom Künstler durchdacht und empfunden sein, und es gehört vor Allem etwas dazu, was von manchem ganz Modernen als ganz überflüssig betrachtet wird, Phantasie nämlich. Die besitzt *Stuck* im höchsten Maasse; wenn ihm erst noch das ernsteste Formenstudium zur Seite steht, so wird er sich seinen Platz schon erobern, das unterliegt keinem Zweifel. Das dritte seiner Bilder ist eine liebenswürdige Neckerei. Er nennt es «Versteckenspielen». Im hochwipfeligen Walde, durch dessen dichte Kronen nur da und dort einzelne Strahlenbüschel der Sonne sich durchstehlen und auf dem laubbesäten Boden ein eigenfarbig Spiel hervorrufen, treiben zwei Satyrn mit einander Kurzweil, indem sie sich hinter den dicken Stämmen vor einander verbergen. Die Scene ist von einer heiteren Harmlosigkeit, welche einem das Bild sofort sympathisch macht, duftig und licht im Tone — es weht Waldluft drinnen!

Auf verwandten Pfaden wandelt *Kunz Meyer* in München, der sich mit allerlei Luft- und Wasser- wie Erdgeistern beschäftigt. Sein «Frühlingsmorgen» hat entschieden poetischen Gehalt. Der alte graubärtige Satyr, der inmitten grosser Felsklötze am Meeresstrande sitzt, und eine endlose Reihe von zierlichen Figürchen, meist Putten, über sich in der Luft daher schweben sieht, er erinnert beinahe an jene reizende kurze Erzählung von Turgénjew in seinen «Gedichten in Prosa», wo er sich, den altgewordenen Dichter, der von jungen schönen Frauen umschwärmt wird, vergleicht mit dem Felsen im Meer, den kosend die Wellen bespülen. Was mag dem guten alten Satyr Alles durch den Kopf ziehen, da er diese grosse Schaar leichtgeflügelter Frühlingskinder über sich dahin schweben sieht! Er schaut ihnen nach in die Ferne, wo sie verschwinden — so schwand auch ihm der Frühling in weite Ferne und jetzt sind die Haare grau! Ich weiss zwar nicht, ob Satyrn poetisch beanlagte Wesen sind, indessen hat dieser Alte auf dem *Meyer*'schen Bilde so viel Menschliches an sich, dass man unwillkürlich das Bocksbeinige an ihm vergisst. Wenn die im grossen Ganzen reizend gezeichneten Kinderfigürchen in den Schatten etwas weniger brandige, statt dessen zartere Fleisch-Töne bekommen hätten, so würde ihnen das sicherlich nicht geschadet haben. Indessen — wer weiss, das ist vielleicht eine charakteristische Eigenschaft gerade dieser Wesen und es sei ferne von mir, Kritik üben zu wollen. Zwei andere Bilder desselben Künstlers zeigen die Elemente: Luft und Erde, Feuer und Wasser in allegorischer Form. Auf dem ersten betrachtet ein Zug knorriger Gnomen, die aus dem Gestein hoch oben im Gebirg hervorgekrochen sind, ein leichtbeschwingtes, von zierlichen Puttenfigürchen umschwebtes Frauenfigürchen, das sich im klaren Aether wiegt, beim anderen schiesst Gott Amor als Repräsentant des Feuers eine am Meeresufer liegende Nixe an, d. h. er versucht mit seinem Geschoss ihr kühles Fischblut auf einen höheren Temperaturgrad zu bringen, offenbar nach dem Prinzip

Kein Feuer, keine Kohle, die brennen so heiss,
Als heimliche Lieb', von der Niemand was weiss.

Besonders das erstgenannte der beiden Bilder hat sehr viel gute Seiten, vor Allem einen ungemein klaren, leuchtenden Luftton.

Das Letztere kann nicht gerade behauptet werden von *Benes Knüpfer's* (Rom) «Drama im Meer». Da kommt ein schweres Wetter aufgezogen über den Wogen, die am hochragenden Felsengestade sich brechen. Dort oben tummelt sich eine Schaar von Kentauren, die offenbar heillos eifersüchtig sind auf die Bewohner der kühlen, salzigen Fluth, Delphine nämlich, mit denen verschiedene Najaden sich auf dem Rücken der Wellen im Scherze raufen, zu erhaschen suchen, kurzum allerlei Zeitvertreib haben. Das ist den behuften Gesellen am felsigen Uferhang ein lästig, eifersuchterweckend Ding und sie senden Pfeil um Pfeil hernieder, den Scherz der Meeresbewohner jäh zu stören. Eines der Geschosse hat getroffen. Der Delphin blutet, und zwar roth, die Meerweibchen sind entsetzt, denn er war offenbar ihr Liebling, und die Kentauren werden dennoch mit langen Nasen abziehen müssen. Der Zusammenhang der Handlung ist im ersten Momente nicht recht klar ersichtlich, umsomehr als der landschaftliche Theil eigentlich der vorwiegend betonte ist: ein Stück jener abenteuerlich unterhöhlten und ausgewaschenen, bald Grotten, bald förmliche Thore bildenden Küste des süditalischen Meeres.

Wenn von Kentauren und Meerweibern die Rede ist, so muss Einem unwillkührlich der Name *Arnold Böcklin* einfallen. Er ist auch diesmal vertreten, indessen bekunden die beiden ausgestellten Bilder keineswegs des Malers starke Seiten und fallen den wirklich grossen Schöpfungen des genialen Meisters gegenüber absolut gar nicht in's Gewicht. Man hat gegen die Menschen, die alle 365 Tage des Jahres immer nur geistreich sind, nicht mit Unrecht manchmal ein gewisses Vorurtheil; man verlangt, selbst wenn man sonst für jeden dargebotenen Weisheitsgenuss aus dem Munde Anderer ein dankbares Gemüth mit sich herumträgt, doch hin und wieder eine gewisse harmlose Unterhaltung und so geht's auch in der Kunst. In einem fort nur Meisterwerke schaffen, das hält Keiner aus und so kommen denn eben bei den grössten Geistern auch manchmal Dinge zum Vorschein, die das Werkeltagsgewand künstlerischer Aeusserungsweise tragen. Nicht als ob die *Böcklin*'schen Bilder ihren Herrn und Meister verleugneten, nein, das thuen sie nicht, aber seine Schoosskinder waren sie offenbar auch nicht. Das eine stellt einen Drachentödter dar, d. h. einen Ritter in blauschwarzer Rüstung, der soeben ein nacktes, weibliches Wesen (von dem sich nicht bestimmen lässt, ob es die bekannte Jungfrau sei oder nicht) aus der Gewalt eines grünschillernden geschwänzten Ungethümes befreit hat. Der Kopf des Basilisken liegt am Boden und schaut noch mit ziemlich begehrlichen Blicken nach der abgerungenen Beute empor, aus dem zuckenden Halse spritzt hübsch sauber ein blutiges Springbrünnlein in zierlichem Bogen hervor, der Ritter aber wirft der Dame, die sich in Bezug auf Toilette ganz antipodisch zu ihm, dem von Kopf bis zu Fuss Gepanzerten, verhält, einen rothen Mantel über und sie — nun, sie ist begreiflicherweise noch ein wenig verzagt und doch schon ein bischen verzückt; sie erröthet, aber nur bis zur Mitte ihres sagen wir jungfräulichen Leibes. (Die letztere Erscheinung soll übrigens thatsächlich vorkommen.) Das Scheusal, das sie umringeln wollte, liegt zu ihren Füssen und der Ritter, ja, wenn der nun an die Stelle des Drachen träte und seine Rolle übernähme? — ach, das liesse sich vielleicht eher aushalten, denn unter dem blauschwarzem Erz pulsirt es doch gewiss ganz warm — aus purer Galanterie bringt man doch keine Drachen um! Im Ton erinnert übrigens die Arbeit stark an gewisse Cinquecentisten. Das andere *Böcklin*'sche Bild stellt — es ist von sehr geringer räumlicher Grösse — einen heiligen Hain dar, vor dem sich ein im Kreisbogen umschlossener von mannshoher Mauer eingefasster Raum befindet, der dem Dionysos geweiht ist. Innerhalb dieses Raumes wird von zwei Figuren ein Tanz aufgeführt, von rückwärts her nähert sich eine grössere Schaar mit Lichtern; das ganze ist ein *Böcklin*'scher Einfall, indessen ist es kein *Böcklin*'sches Bild.

Mit den «drei Parzen» von *Alfred Pierre Agache* in Paris ist auch nicht recht viel anzufangen. Es ist ein brav gemaltes Bild, das drei alte italienische Weiber mit Spinnrocken etc. zeigt; dass sie etwas thun, was ihnen eine ausserordentliche Bedeutung beilegt, das geht aus dem geistigen Ausdrucke des Ganzen nicht hervor, eher aus der Art der Bekleidung mit einer Art von Brocatapplication auf Sammet; das allein macht's aber leider nicht aus, es ist eben im grossen Ganzen ein

tüchtig gemaltes aber nicht hervorragendes Bild, von dem zwölf auf ein Dutzend gehen. Viel besser ist sein weiblicher Studienkopf, der übrigens an altitalienische Vorbilder erinnert.

Von ganz anderer Kraft der Erscheinung, die immer stärker, plastischer, im Lufttone wahrer wird, je länger man das Bild betrachtet, ist *Alexander Harrison's* (Paris) «In Arkadien». Es ist ein Hain mit mässig hohen Bäumen, starkem Farrenkräuterwuchs, tief grünem Wasserbecken in luftig duftiger Stimmung. Durch das Blattwerk fallen vereinzelte Sonnenstrahlen auf die fächerartig gefiederten Blätter der hohen Adlerfarren; im Schatten haben sich verschiedene weibliche Wesen niedergelassen, die offenbar ihren Leib in die kosenden kühlen Fluthen des Waldteiches zum erfrischenden Bade senken wollen. Die auf dem Bilde angeschlagene Farbenscala ist eine eigenartige; man sieht, dass der Künstler sich ganz auf sich selbst verlassen hat und dass er mit grosser Ueberlegung arbeitete, denn manche rein blau hingestrichene Töne im Fleisch sehen in der Nähe genommen ganz ungeheuerlich aus, während sie in jener Entfernung, von der aus man überhaupt ein grösseres Bild ansehen muss, gerade dazu beitragen, das Luftige, den Reflex des tausendfach gebrochenen indirecten Lichtes ungemein wahr, durchsichtig und klar erscheinen zu lassen. Dabei sind alle Theile der Figuren im Farbenauftrag sehr dünn gehalten, wogegen die Umgebung, das Landschaftliche äusserst pastos behandelt ist. Neben dem angenehmen Eindrucke, den das Bild als künstlerische Leistung hervorruft, drängt sich bei näherem Betrachten auch die Ueberzeugung auf, dass man es da mit einem Künstler zu thun habe, der vollständig Herr der technischen Seite der Sache ist und diese geradezu spielend behandelt. Keinerlei ausgesprochene Manier macht sich dabei breit, kein Anlehnen an ein anderes Vorbild als die Natur.

Ganz dasselbe spricht aus einem zweiten Bilde desselben Künstlers, einem Marinestück. Es ist ein Stück Strand, gegen welches die grünen Wogen ganz gerade heran rollen. Der Künstler hat es verschmäht, irgend welche perspectivische Linienwirkung bei den langen Wellenbergen, die da überschlagend gegen den Sand des Ufers hergedonnert kommen, anzuwenden, und dennoch wirkt das Stück Meer gross, unendlich weit, es liegt eine Morgenkühle von förmlich erfrischender Art über dem Ganzen; das zitternd röthliche Licht, das sich von den rosig angehauchten Wolken am Himmel widerspiegelt in der Fluth, hat etwas unsagbar Zartes, und dennoch spricht tiefer gewaltiger Ernst aus den weiten wogenden Gewässern, von denen kaum erst der Schleier der Nacht weggezogen ist.

Ein drittes Bild desselben Künstlers ist eigentlich mehr eine Studie zu nennen; es stellt einen Bach, unter tief schattigem Laubdach dahinfliessend dar, in dem durch eine breite Lücke des oben sich wölbenden Astwerkes der Himmel sich spiegelt, ein ausserordentlich tüchtig studirtes Stück Natur, in dem die Bewegung des Wassers geradezu brillant wiedergegeben ist.

Das erstgenannte Bild von *Harrison* fordert zu einem Vergleiche mit verschiedenen anderen Arbeiten auf, die ähnliche Thematas behandeln und dabei grundverschieden gelöst erscheinen.

Da ist denn zunächst eine geradezu bezaubernde Skizze von *Albert Aublet* in Neuilly sur Seine. Das Ding ist mit einer Genialität sondergleichen hingestrichen und dabei so urgesund wie nur etwas. Es stellt Knaben dar, die zum Theil schon entkleidet, zum Theil sich eben ihrer äusseren Hülle entledigend, im Begriffe sind, über ein sanft abgedachtes Ufer herab in's Wasser zu gehen. Rückwärts sitzen ein paar Mädel und schauen zu, weiterhin breiten Weiber ihre Wäsche zum Bleichen aus in dem sonnenübergossenen Terrain. Vom Himmel ist nichts sichtbar. Es ist eine Scene, die man selbst tausendmal gesehen und mitgemacht hat. Die schmächtigen, nicht etwa abgemagerten, aber knabenhaft knochigen Leiber sind im Tone geradezu deliziös getroffen; die wenigen Lichter, die auf Achseln, Ellbogen, Knieen und dergl. sitzen, sind mit einer Sicherheit sondergleichen hingesetzt; keine Nüancirung in den hellen, weichen Selbstschattentönen unterbricht die farbig geschlossene Erscheinung, kurz es ist ein Ding so breit und flott gehalten, wie man es sonst an *Aublet* nicht gewöhnt ist. Seine Bilder zeigen sonst meist eine äusserst sorgsame Durchführung bis in's Detail, ohne dass ihnen indessen die Schattenseiten der Einzelheitenmalerei eigen wären; es braucht nur an das im vorigen Jahrgange der Zeitschrift wiedergegebene Bild mit den Damen im Rosengarten erinnert zu werden. Hier kam es ihm offenbar nur auf den Reiz der Gegensätze in der Farbe an und diesen hat er aber auch ganz gründlich erfasst. Ein zweites Bild desselben



Therese Schwartze pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Psalm 146 V. 9.



Künstlers, das auch sehr fein wirkt, zeigt Damen mit einem Baby am Meeresstrande.

Badende Frauenfiguren in farbig ganz eigener Auffassung zeigen zwei Bilder von *Anders Zorn*, einem Skandinaven, in Paris. Was darin für eine Leuchtkraft gleichzeitig mit der Freude an farbensatten Tönen entwickelt ist, das zeigt mehr als deutlich, dass in Paris lange nicht alle, nicht einmal alle jungen Kräfte, auf jenen Bahnen wandeln, welche man sich in München zu importiren vergeblich die Mühe gab oder noch giebt, Die *Zorn*'schen Bilder sind eigentlich nur in Farbe, in leuchtender warmer oder glättender kälterer Farbe gehalten; er hat weder die Palette der Maler vom grauen Elend, noch stört irgendwo ein brandiger Asphaltfleck die freie, frische Art, mit der die Thematas behandelt sind. Das eine, «Sommerabend», zeigt zwei Frauen, die eben sich anschicken, in die blauen Wasser eines Sees zu tauchen. Die Art, wie z. B. die Schattenseite der einen Figur mit den kalten, graublauen Luftreflexen gegen die blau sich spiegelnde Oberfläche des



Egisto Lanceretto. Die Unermüdlichen.

Wassers gehalten ist, das ist geradezu meisterhaft; dabei ist die Pinselführung breit, der Bewegung der Muskulatur entsprechend voll und saftig. Etwas mehr Zartheit gerade darin würde die Wirkung sicherlich heben und den Künstler wohl auch zu strengerer Zeichnung veranlassen.

Nicht minder entzückend ist ein zweites kleineres Bild, das eigentlich vorwiegend landschaftlichen Charakter trägt: Eine von Felsen und Baumwerk umgebene Seebucht, wo sich eine Frau mit ihrem Kinde badet. Die Vorzüge sind auch an dieser Arbeit die gleichen, wie an der erstgenannten; es spricht eine wahrhaft strotzende Farben-Anschauung aus beiden, und dabei sind sie eigenartig, individuell durch und durch.

Otto Sinding in Berlin, ebenfalls von Geburt ein Skandinave, entzückte die Besucher der vorjährigen Münchener Ausstellung durch ein köstliches, urgesundes Bild, das in der That die Wirkung der «Freiluft» zeigte, ohne den Manierismus des sogenannten Plein air zu besitzen. Es waren badende Buben. Heuer hat er das

Thema in einer andern Variante wiedergegeben. An einem Kahne hängen und schaukeln ein halb Dutzend lustiger Schlingel, so dass die Ringelwellen weit, weit auf die glitzernde graue Seefläche hin sich verlaufen; den Hintergrund bilden felsige Wände mit blauschattigen Runsen und Tiefen. Das Landschaftliche ist auch diesmal vortrefflich, die Buben aber — nun, die sind in richtiger Selbsterkenntniss in's Wasser gesprungen, sie haben's nöthig, und wir wollen hoffen, dass wir sie ein ander Jahr frisch gewaschen, mit rosig jugendlichem Incarnat wieder zu sehen bekommen.

Da wir gerade einmal am Capitel der Nacktheiten sind, das hoffentlich keiner der patriotischen Redner des bayerischen Landtages in Anbetracht der Gefährdung seiner jungfräulichen Qualitäten lesen wird, so sei einer Reihe anderer Arbeiten gedacht, die bereits ihre Aufstellung gefunden haben. Zur Zeit, da diese Zeilen geschrieben werden, ist noch ein gut Theil der von Paris und London her erwarteten Bilder nicht da. Es wird also wohl später noch auf die Sache zurückzukommen sein.

Vorerst ist das Vorhandene von verschiedener Güte. Etwas ganz Ausgezeichnetes fehlt.

Viel Können und gründliches Studium spricht aus dem Bilde von *Henry Martin* in Paris «Kain». Die Hände mit Blut befleckt, den Blick stier in's Leere gerichtet, die Haare wirr um den Kopf hängend, der einen völlig geistesabwesenden Ausdruck zeigt, so schreitet der Brudermörder daher, gefolgt vom Engel des Herrn, der ihm das blutige Mal auf die Stirne drückt. Neben ihm geht ein blondes Weib, die Hüften mit einem Fell umgürtet, auf dem Arme ein kleines Kind; der Künstler lässt also den Brudermörder zur Zeit der That bereits verheirathet sein, denn draussen auf dem Felde, woher er kommt, brennt noch das Opferfeuer. In der Bibel ist davon nichts zu finden, dass Kain, der nachmalige Urahne des Jubal, von dem alle Geiger und Pfeifer herstammen sollen, zur Zeit des Mordes an Abel bereits ein Weib, auch ein Kind, von dem erst später die Rede ist (Hanoch), besessen habe. Die Darstellung ist daher wohl mehr allegorisch*) zu nehmen in dem Sinne, dass das Weib dem Manne folge, wohin auch seine Wege führen, selbst wenn er verstossen, geächtet, gebrandmarkt sei. Bene, der Gedanke ist gut und man mag daraus dem Künstler durchaus keinen Vorwurf machen. Eines indessen muss Jedem, der sich einigermaassen mit der Frage von Grössenverhältnissen und malerischen Ueberschneidungen beschäftigt hat, auffallen, und das ist, dass die Eva offenbar Schritte von wenigstens anderthalb Metern Länge machen muss, denn in ihren oberen Partien überschneidet sie den nebenher gehenden männlichen Körper, mit den unteren Extremitäten aber steht sie hinter ihm. Daraus geht klar hervor, dass sie erst später neben die männliche Figur hingestellt wurde und in der Gruppirung nicht gleichzeitig mit ihr entstand. Das Grössenverhältniss der Schritte ist ein einfach unmögliches. In der farbigen Behandlung zeigt sich Routine und viel Gelerntes; sie ist breit, pastos, sicher, ohne jegliche Härte; die weibliche Figur mit dem Kinde hat sogar etwas sehr Anmuthiges neben dem robusten, in der Haltung der Arme fast an einen Gorilla erinnernden Mann, der, als Einzelfigur genommen, ebenfalls als eine tüchtige Leistung gelten kann. Aber das Ganze hat eine gewisse Trockenheit, es geht kein Zug durch, der packend wirkt. Uebrigens ist es kein ganz neues Werk von *Henry Martin*, vielmehr ist es 1885 datirt. Damals malte er noch. Heute strickt er, d. h. seine Art, den Pinsel zu führen, sieht sich an wie lauter aneinandergereihte Maschen, und was die Themata selbst betrifft, so mag sich damit befreunden, wer es fertig bringt. Ein Mädchen z. B. von nichts weniger als angenehm berührenden Gesichtszügen, in roth carrirtem Kattunkleide, mit einem Heiligenschein versehen — je nun, de gustibus non est disputandum; da muss man freilich, um davon überzeugt zu werden, im Cataloge schwarz auf weiss lesen, dass das «Sainte Germaine» sei. Mög' ihn die Heilige für das, was man ihr da angethan, beim zuständigen Gerichte verklagen! Dass *Martin* ein Künstler ist, der etwas gelernt hat, verleugnet er übrigens auch in dieser Arbeit nicht: der Kopf ist famos gezeichnet, das lässt sich nicht abstreiten.

Leiber von allen Altersklassen und Geschlechtern führt *Giulio Aristide Sartorio* in Rom vor in seinem Colossal-Bilde «Die Söhne Kain's». Inwieferne die blutige Geschichte mit den Söhnen Kain's etwas zu thun hat — wie schon oben bemerkt sagt die Bibel, die Einen hätten in Hütten gewohnt und Vieh gezogen, die Anderen aber

*) Der soeben erschienene Catalog klärt die Sache auf. Der zu Grunde gelegte Text ist von Lord Byron.

seien Spielleute, Thubalcain ein Meister in allerlei Erz- und Eisenwerk geworden — ist nicht recht klar, es müssten denn höchstens die Worte Lamech's damit interpretirt sein, der zu seinen Weibern Ada und Zilla sagte: «Kain soll siebenmal gerochen werden, aber Lamech sieben und siebzig Mal», was übrigens auch nicht recht verständlich ist. Kurz und gut, auf dem Bilde von *Sartorio* gibt's viel Todte, es fliesst Blut, kauernde Gestalten erwarten wie es scheint ein unbestimmtes Schicksal, an die Brüste einer Mutter hängen sich unter all' dem Wirrsal ihre Kinder, ein alter Mann mit verschrumpfter Haut sitzt apathisch neben der Stelle, wo ein riesengrosser Tiger liegt, der ihm vielleicht gar nichts thut, sondern jüngeres Fleisch vorzieht. Die ganze stark mit Asphalt behandelte Gesellschaft lebte offenbar zu einer Zeit, wo Bekleidungsstoffe ziemlich hoch im Preise standen. Man braucht sicherlich nicht prüde zu sein, um es wünschenswerth zu finden, dass hin und wieder wenn auch nicht gerade Inexpressibles, so doch verhüllende Stoffe zur Anwendung kommen, soferne nicht die Gewalt der Composition über jede solche Aeusserlichkeit hinweghilft. Das thut sie nun bei dem Bilde von *Sartorio*, hinter dem im einzelnen viel Können und viel Talent steckt, nicht, desswegen wirken allerlei Details zu auffällig. Die Farbe daran ist, zumal in den Halbtönen und Schatten, brandig braun, die Fleischtheile, sehr pastos gemalt, entbehren in manchen Partien einer gewissen Leuchtkraft durchaus nicht, aber der Totaleindruck ist der einer allzureichlich angewendeten braunen Sauce. Graue Lichttöne fehlen total und desshalb macht das Ganze einen monotonen Eindruck. Jedenfalls wird mit der Zeit an dem Bilde eine Erklärungstafel angebracht werden und dann sei, was mir und vielen Anderen unverständlich blieb, nachgeholt.

Die vollendete Grazie, wie sie nur in einem weiblichen Figürchen von feinster Proportion und Bewegung geboten werden kann, liegt in dem von *Edouard Dantan*, St. Cloud bei Paris, dargestellten Bilde: «Ein Abguss nach der Natur». Es ist das Innere einer Bildhauerwerkstätte; ringsum an den weiss-staubigen Wänden hängen Gyps-Modelle, allerlei farbige Töpfe stehen auf den Gestellen der Rückwand und die zwei Arbeiter im Vordergrunde, die eben im Begriffe sind die letzten Hohlformstücke von dem klassisch geformten Beine eines jungen schönen, auf erhöhtem Gerüste stehenden weiblichen Modells zu entfernen, stehen in ihrem Localtone ungemein wahr zu der Umgebung. Riesig fein als Farbenerscheinung wirkt aber erst das weibliche Figürchen selbst, dessen graziöse Stellung mit einer Liebenswürdigkeit ohnegleichen, ein bischen coquett aber absolut nicht manierirt gezeichnet ist. Die linke Hand stützt sich auf eine Unterlage, die rechte ist auf die Hüfte gestemmt und mit einer Art von triumphirendem Lächeln beschaut das Weib seine zierlichen Gliedmassen, an denen die Bildhauer studiren. Sie hat beinahe etwas Königliches, es liegt ein gewisser Stolz, das Bewusstsein des Schönseins in der ganzen Haltung. Gott, was ist doch so ein fein empfundenes, schöngezeichnetes Weib für eine Freude zum Anschauen gegenüber den gesuchten, wahrhaft brutalen Hässlichkeiten, die wir von einheimischen Malern vorgeführt sehen, vorgeführt von ihnen im guten Glauben, sie hätten dadurch etwas von den französischen Realisten an sich, während diese monumentalen Leinewand-Beleidigungen läppische, jeder Selbstständigkeit bare Erzeugnisse einer Selbstüberhebung ohnegleichen sind. Wollten doch diese Leute reden lernen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, statt eine Sprache zu führen, an deren stotterndem Tone man gar schnell merkt, wie weit die gründliche Kenntniss derselben reiche. Möge man ihnen das Privilegium, sich lächerlich zu machen, immerhin lassen, aber ihnen, das ist nur eine Forderung der Billigkeit im Interesse Anderer, nicht gestatten, die Wände zu so und soviel Quadratmetern für sich in Beschlag zu nehmen. Wo ist denn unter all' diesen Nachtretern Einer, nur Einer, der etwas Gleichwerthiges von der Wahrheit und der wahrhaft künstlerischen Erscheinung des durch und durch realistischen Bildes von *Dantan* Durchdrungenes zu bieten vermöchte? Nicht Einer! Sie haben alle viel zu wenig gelernt, um etwas gross Angelegtes auch in kleinem Maasstabe geben zu können, und desshalb vermeinen sie mit den Riesenschwarten einen Trumpf auszuspielen. *Dantan's* Bild ist kaum mehr als einen Meter hoch — aber es hat allerdings Eines, nämlich Auffassung, und weiter gute Farbe auf guter Zeichnung. Das ist ein sehr einfaches Geheimniss und doch scheinen so und so viele unserer Künstler nicht darauf zu kommen, dass darin das beste Malrecept liege. Lernen lässt sich noch immer etwas von den Franzosen, das steht ausser allem Zweifel. Sie aber schlechtweg

copiren wollen, nun das kann blos Schwachköpfen einfallen. Einen *Oberländer* schätzen die Franzosen hoch, weil er ein durchaus selbstständiger (und das imponirt immer) Künstler ist; was aber unsere imitirenden Carricaturenzeichner dort gelten, davon kann man sich in Paris jeden Tag überzeugen. Doch zurück zum Thema.

Schon stark prickelnd in Bezug auf die Pikanterie des Dargestellten ist die Dame von *Henry Gervex* in Paris, die, von einem Maskenballe heimgekehrt, sich aller überflüssigen Kleidungsstücke entledigt hat und als einziges verhüllendes Ding eine — Halbmaske vor dem Gesicht hat. Was mag unter dieser Halbmaske für ein Gekicher hervorbrechen, während sich die Schöne in voller Glorie im grossen Spiegel betrachtet und dabei wohl so ihre eigenen Gedanken hat. Schön ist die Erscheinung, das ist gewiss, wenn auch der Kopflängen einige mehr vorhanden sind, als das so nach Polykletischer Regel allgemein angenommen wird. Was thut's! Gemalt ist das Ding auch famos, und wenn es im Rauchsalon eines Cocotten-Casinos hinge, so hätte es sicher den richtigsten Platz.

Züchtig, ach beinahe langweilig wirkt dagegen die Figur «Der Friede» von *Albert Hynais* in Paris, die so recht zeigt, wie famoses formales Können und Trockenbrötigkeit der Erscheinung sehr wohl ein Herz und eine Seele zu bilden im Stande sind. Die Figur ist beinahe tadellos gezeichnet und was ihre farbige Seite angeht, so spricht sie es deutlich genug aus, dass der Künstler etwas Tüchtiges gelernt habe — aber sie ist zu friedlich, diese Göttin des Friedens, nicht das leiseste Häkchen haftet ihr an, ach sie ist aber auch nicht so lieblich wie der Friede, nein sie ist blos uninteressant und brav und sonst nichts. Man sollte kaum glauben, dass die wahrhaft genialen Entwürfe zu den Bildern der Plafondwölbungen des Burgtheaters in Wien, dramatische Dichter des Alterthums, des 16., 17. und 18. Jahrhunderts wie der Neuzeit darstellend, vom nämlichen Maler herrührten. Sie sind als geradezu vorzügliche Leistungen zu bezeichnen, an denen viele von Denen etwas lernen könnten, die mit einem leichten Nasenrümpfen über decorative Malereien sprechen.

Max Kuschel's (München) «Nymphen» sind, wie es scheint, in dem Moment dargestellt, in welchem die Regenbogenfarben erfunden worden sind, denn sie erstrahlen in diesen und zeigen Dinge, die den Leibern sterblicher schöner Weiber nicht eigen sind. Der Künstler hat sich offenbar ein ganz eigenthümliches Farbenproblem gestellt und es auch in einer Art gelöst, die erst noch der Verallgemeinerung bedarf, ehe sie bahnbrechend wirkt. Möge es ihr vergönnt sein, Triumphe zu feiern; dieser «Frühling» sieht eher aus wie die Zeit, da sich die Wälder herbstlich färben. Talent steckt dahinter, der Maler ist kein Langweiler, das steht fest, aber vorerst sieht für jeden Uneingeweihten seine Art



K. Stuchlick. Gänserupferinnen.



Ludwig Bokelmann pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Täufling



zu malen ungeklärt aus, wie Wein, der im Gährungsprocess sich befindet. Ob's nachher ein guter Tropfen, ob's Essig wird, je nun, das hängt von der inneren Zusammensetzung ab.

Wesentlich anders ist die Frage der heterogensten Farbenzusammenstellung gelöst in *Paul Albert Besnard's* «Une femme qui se chauffe». Kauernd sitzt die nackte, schön proportionirte Figur vor einem Feuer, von dem das Bild lediglich die Reflexwirkung zeigt. Von der entgegengesetzten Seite her wirkt gewöhnliches graues Tageslicht. Das Ineinanderweben des warmen Feuerscheines, des Localtones im Fleische und der kalten Lichter, die durch die normale Tagesbeleuchtung entstehen, das war keine kleine Aufgabe, wenn deren Lösung auch vielleicht mehr die Bezeichnung eines Kunststückes verdient; genial gelöst ist es aber, das unterliegt keinem Zweifel; es ist eben die alte, schon oft berührte Geschichte, dass die Franzosen durchschnittlich in Sachen der künstlerischen Erziehung einen ernsteren Bildungsgang durchmachen als es bei uns der Fall ist, und dass sie, auf diesem fussend, immer an ihren Sachen den Stempel der Formenbeherrschung zeigen, auch wenn sie tastend auf



S. Rotta. Ein Windstoss.

neuen Pfaden wandeln; unsere Taster aber geberden sich nach dieser Seite hin manchmal so, dass man an ihrem gesunden Seh-Vermögen zweifeln, manchmal sogar pathologische Zustände voraussetzen möchte.

Wesentlich anders verhält es sich mit dem ebenso sehr in Zeichnung als Farbe zartbehandelten Bilde von Professor *Max Thedy* in Weimar, einem früheren Schüler von *Ludwig Loefftz* in München. Es betitelt sich «Frühling» und stellt ein nacktes Frauenfigürchen dar, was auf blumiger Wiese unter blühendem Baume steht und in die blaue Ferne schaut. Ohne viel Aufwand an Mitteln, ohne irgend welche marktschreierische Kundgebung ist das Ganze eine Leistung, welche durch die ihr innewohnende Feinheit und Grazie den Beschauer für sich gefangen nimmt.

Ebenbürtig dazu verhält sich ein Bild von *Max Bredt* in München, «Felseneinsamkeit». Zwischen mächtigen Brocken losgelösten Gesteins laufen in vielerlei Windung, in kleinen Wirbeln und Cascatellen die Wasser zu Thal in's Meer, hier von der Sonne beschienen, dort über-

schattet vom grauvioletten Gestein. An einem ganz besonders einladenden Plätzchen hat eine weibliche Erscheinung sich ihrer überflüssigen Hülle entledigt und steigt nun in die klare Fluth. Auch hier spricht vor Allem die poetische Auffassung des Thema's mit, die freilich durch ein künstlerisch potenzirtes Können gehoben wird.

Etwas academisch sieht sich der «Tod des Adonis» von *Hans Tichy* in Rom an. Zwei andere Bilder mit Darstellungen dieser Art, eine «Fortuna» von *August Holmberg*, der gleichzeitig ein Portrait des regierenden Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt ausstellte, sowie das «Badende Mädchen» von *Schwabenmajer* sind mir bis zur Stunde unbekannt und es wird gelegentlich später noch ankommender Kunstwerke sich Gelegenheit bieten, diesen Arbeiten ein Wort zu widmen.

Noch wäre hier einer braven Leistung zu gedenken, der «Meer-Frau» von *Eugen Klinckenberg* in München, die wider die Felsbank des Ufers gelehnt hinausschaut in die Ferne, da Wogen und Horizont sich vermählen. Ob die Gute am Ende einen Gesang aus Klopstock's Messias verdaut? Sie sieht beinahe so aus.

Last not least sei eines Bildes gedacht, das zum allermindesten die Bezeichnung «originell» verdient, denn es spricht da ein ganz eigener Geist heraus, der vielleicht von Manchem nicht so verstanden wird, als er es verdient. Es ist der «Kinderbach» von *Léon Frédéric* in Brüssel. Zwischen Bäumen rauscht vom Bergrücken ein schäumender Waldbach nieder, in dem sich eine ganz unendliche Kette von Kinderfigürchen, Knaben wie Mädchen, in lustigem Reigen tummeln; hin und wieder sitzt abseits ein Pärchen, Zwillinge, und die ganze Vorstellung läuft wohl darauf hinaus, dass der Storch aus dem Waldbache die Kinder bringe, wie er sie anderswo z. B. aus den Brunnenquellen holt. Die Erscheinung der gehäuften Figürchen hat anfangs beim Beschauen etwas Befremdendes, doch löst sich schliesslich Gruppe um Gruppe los und man nimmt das Bild als einen «fidelen Einfall» hin, wobei aber immerhin zu bemerken ist, dass der Künstler ein ganz vortrefflicher Zeichner ist. Die Kinderkörperchen sind zum Theil vortrefflich studirt in ihrer lustigen Dickwanstigkeit, die beim Erwachsenen zur heillosen Carricatur würde. Was in der malerischen Wirkung einigermaassen abgeht, das ist das Gefühl für die räumliche Distance von einem Gegenstande zum anderen, und das liegt wohl hauptsächlich daran, dass in den Fleischtönen jene Variationen zwischen kalt und warm fehlen, die in der Natur immer einen Gegenstand vom weiter zurückstehenden abheben. Originell aber ist das Ding auf alle Fälle. Den Künstler als Zeichner kennen zu lernen, dazu bietet sich später noch Gelegenheit.

Ein sinnesverwandter College zum vorgenannten ist *Julius Paulsen* in Kopenhagen, der in seinem Bilde «Die Modelle erwarten den Künstler» ein malerisches Können ganz ungewöhnlicher Art verräth. Die Skandinaven sind im grossen Ganzen bisher den deutschen Ausstellungen fremd geblieben, es sei denn, dass sie als in Deutschland wohnende Künstler sich bei solchen Veranlassungen betheiligten. Diesmal sind sie in nicht unbeträchtlicher Zahl vertreten und bieten ein Bild eigener Art, das uns vor Allem lehrt, wie sehr unsere nordischen Nachbarn germanischen Geblütes mit allem Conventionellen in der Kunst gebrochen haben, wie weit sie in der gesunden Darstellung eines künstlerisch gearteten Realismus voran und uns in mancher Hinsicht überlegen sind. Freilich zeigen sie zu Hause ihre Bilder einem Publicum, das an die litterarischen Erzeugnisse eines Kjelland, eines Ibsen gewöhnt ist, ohne dass es desshalb die poetische Art eines Andersen verachten lernte. Das Romantisch-poetische, was in des letzteren, sowie in den Erzählungen anderer skandinavischer Schriftsteller liegt, entsprang nun freilich nicht einer Schule, die im blauen Dunste einer Sehnsüchtelei mit dem total missverstandenen Mittelalter ihr Heil suchte, vielmehr stand Andersen vollständig auf dem Boden der Sage seines Volkes, das noch heute dem germanischen Göttercultus nahesteht und dessen Lieder Volksgesänge und in eine Zeit hinaufreichen, die viel älter ist als irgend eine romantische Dichterschule. Desswegen besteht das Gefuhl hiefür auch heutzutage noch zu Recht und man wird wohl kaum einen skandinavischen Dichter modernster Art finden, der nicht mit Achtung von dieser Seite seiner heimathlichen Poesie spräche. Die Neuen aber, welche ihre Themata nicht lediglich aus der Vergangenheit schöpften, sondern begabt mit vorurtheilsfreiem und mit freiheitlichem Sinne, begabt mit scharfem Auge und dem männlich sich kundgebenden Verständnisse für die grossen socialen Widersprüche unserer Zeit diese selbst zum Angelpunkt ihres Strebens gemacht haben, ohne

nach rechts oder links, nach oben oder unten mit fragendem Blicke, ein Complimentirbuch in jeder Tasche, zu schauen, sie schritten vermöge der ganz anders als in Deutschland gearteten Lebensbedingungen anderen Zielen zu, als deutsche Schriftsteller und Poeten es in der Hauptsache thaten und leider zum Theil noch heute thun. Das ausgeprägt lakaienhafte Element, was leider den Sinn manches Deutschen stärker beherrscht, als die selbstständige männliche Meinungsäusserung, es fehlt unseren skandinavischen Nachbarn. Desshalb war es auch möglich, dass sich bei ihnen ein Zug in der Litteratur ausbildete, der uns vorerst noch fehlt oder nur in einzelnen wilden Schossen vorhanden ist, auf denen bekanntermaassen nie sich Blüthen bilden. Die Skandinaven stehen ihren östlichen Nachbarn, den Russen, sowie den modernen Franzosen in litteris et artibus weit näher als uns Deutschen. In ihren Realisten treten uns völlig selbstständige Figuren entgegen, die, obschon nach fremden Originalen sich bildend, doch mit beiden Füssen auf dem Boden der Heimath stehen und ihren Werken, obschon diese in rein menschlicher Beziehung absolut zutreffend sind für die modernen Zustände der Gesellschaft aller Nationen, einen gewissen Localton zu geben verstanden und zwar in wahrhaft dichterischer Weise, ohne Zuhilfenahme des «Prügel aus dem Sack», mit dem manche unserer litterarischen und künstlerischen Freiheitshelden in der Luft herumzufuchteln belieben oder in Kothpfützen schlagen, dass weithin die Spritzer fliegen. «Das ist Natur», schreien sie dann siegestrunken und wollen der Welt weis machen, dass es übel riechen müsse, wenn man wissen wolle, woher der Wind weht! Je nun, wer will es ihnen bestreiten, dass der Schmutz auch in die Natur gehört, ja dass er bei vielen Dingen und Existenzen ein integrirender Bestandtheil sei. Ihn zu untersuchen und künstlerisch fructificirend zu gestalten, ist also auch eine Aufgabe; wer sich ihr unterziehen will, dem sei's von Herzen gegönnt, nur soll er nicht für einen Nachfolger von Männern ausposaunt werden, deren Princip nach einer ganz andern Seite hin culminirt.

Doch — wir wollten ja von dem Bilde von *Julius Paulsen* in Kopenhagen sprechen. Der Maler, den seine Modelle erwarten, malt, wie aus einer aufgestellten Leinwand hervorgeht, nicht blos junge Mädchen, sondern auch ältere Mannsleute, die sich im Vorstadium des Heiligwerdens befinden. Ob nun die jungen, bis zur Hüfte entkleideten Frauensleute dazu bestimmt sind, als verlockende Dämonen auf solch einem Heiligenbilde zu figuriren, oder ob sie in einem besonderen Rahmen behandelt werden, das ist nicht ersichtlich. Sie sitzen in der Nähe des Ofens und mögen wohl allerlei Dinge mit einander verhandeln. Die Stellungen sind keine malerischen Posen, die Mädel machen sich und der Welt keine unnöthigen Geschichten vor, sondern sie wärmen sich und schwatzen zusammen, kurzum es liegt eine angenehm berührende, liebenswürdige Unbefangenheit darin und die malerische Seite der Sache ist ebenso gut als wahr, das Fleisch leuchtet, der Ton, der im Ganzen liegt, hat etwas absolut Ungesuchtes, die Zeichnung ist gut.

Das Gleiche gilt nicht minder von einigen Bildern, deren Autor *Viggo Johansen* in Kopenhagen ist. Auf dem einen ist grosse Samstags-Familienwäsche. Im Ofen brennt das Feuer, die erwachsenen weiblichen Angehörigen der Familie sind damit beschäftigt, ein paar von Gesundheit strotzende, dralle Jungen mit den Segnungen von Seife und warm Wasser in intensiver Weise bekannt zu machen. Der eine, ein pausbäckiger blonder Lockenkopf, hat die Procedur überstanden und lächelt mit einer Art von Siegesbewusstsein auf die zwei Brüder, die nun erst an die Reihe kommen, während ihn die Mutter hübsch sauber abtrocknet. Was auch hier so wohlthuend berührt, ist die, man möchte sagen, familiäre Behandlung der Sache, es ist als ob der Vater, der diese Scene hundertmal mit angesehen, der Autor wäre und so ein Stück eigenen Familienlebens dargestellt hätte. Kein Arrangement, nicht ein unnöthiger Strich, auch rein nichts, was nicht dazu gehörte, lässt die Absicht, so etwas zum Bilde zu gestalten, erkennen. Es kann nur so gewesen sein.

Ein anderes, nicht minder liebenswürdig gefühltes Bild stellt Enkel dar, wie sie in's Zimmer der im Bett liegenden Grossmutter treten, um ihr zu gratuliren. Die alte Dame ist nicht krank, sie empfängt eben die Geburtstagsgratulanten da, wo ihre alten Glieder die meiste Ruhe und wohlthätige Wärme haben. Dabei ist sie ganz gewiss diejenige, die Alles weiss, was im Hause vorgeht; sie liest das «Dagbladet», sie erfährt, wer von Bekannten heirathe, gestorben sei oder Kinder bekommen habe, und das alte Gesichtchen, was da zwischen den

weissen Kissen eingebettet liegt, lächelt gar oft über die «Thorheiten der heutigen Welt»; sie ist eine jener feingezeichneten Figuren, die der Umgebung keine Mühe, im früheren Leben aber gewiss viel Freude machte. Weit entfernt davon, die Scene mit einer gewissen Süsslichkeit zu schildern, wie man es bei solchen Bildern nur zu oft sieht, hat der Maler da ein Stück Leben erzählt, das anmuthig und realistisch wahr zu gleicher Zeit wirkt.

Das dritte endlich schildert die Anstrengungen einer Abendgesellschaft; das unvermeidliche Clavier tönt, mit weit aufgerissenem Munde trägt ein wohlgenährter Herr das Lied vor, mit dem er gewiss in jedem Cirkel brillirt. Die Damen strengen sich mit Zuhören an oder liegen der geistreichen Beschäftigung mit einer Handarbeit ob, einige Mitglieder der Gesellschaft starren lautlos, vielleicht auch gedankenlos irgendwohin, in einen Winkel, «weil es sich so gehört», oder sie machen tiefsinnige Kennermienen und denken sich «wenn's doch bald aus wäre», einer ist so unverfroren gewesen einzuschlafen, und jene im Nebenzimmer, die dem Geschäfte des Trinkens obliegen, haben wohl das beste Theil erwählt. Nirgends ist ein Zug nach dem leicht Carricaturenhaften zu bemerken, von dem z. B. *Adolph Menzel's* Sachen gerade bei solchen Darstellungen in Folge seiner scharf betonten Charakteristik nicht immer ganz frei sind; die Wohlgeordnetheit eines Familiengesellschaftsprogrammes ist mit einer Treffsicherheit ohne Gleichen wiedergegeben. Jede Nummer, jeder in Aussicht genommene Genuss muss absolvirt werden, und schliesslich sagt alle Welt, es sei eine der amusantesten Gesellschaften gewesen, die man je mitgemacht! Ja erzählen können, ohne boshaft oder langweilig zu werden, zumal wenn sich so brillante Gelegenheit wie auf diesem Bilde bietet, das bringen nicht Viele fertig. *Johansen's* Bilder haben die grossen Vorzüge, die auch seine Landsleute in schriftstellerischer Beziehung so sympathisch erscheinen lässt, dass sie ungekünstelt sind, dass sie wahr sind ohne irgendwelche Breitspurigkeit in der Schilderung jeder Person und jeden Dinges.

Ein Farben-Problem schwerlöslicher Art hat sich *Nils Wentzel,* Christiania, gestellt: Eine Familie beim Frühstück an dem Tisch versammelt; auf diesem steht eine brennende Lampe und durch die bemalten Fensterrouleaux dringt gleichzeitig das junge graue Tageslicht herein. Klugerweise hat der Künstler natürlich die Lichtquelle auf dem Frühstückstisch durch eine Figur verdeckt. Das ganze macht den Eindruck ausserordentlich tief eingehenden Studiums; ob es auch dankbar sei, dergleichen zu malen, nun das muss der Künstler selbst wissen. Ebenso wie die Skandinaven zum ersten Male ein stattlich Contingent von ausstellenden Künstlern zeigen, so ist es mit den Schotten der Fall. Noch lässt sich über das was alles da sein wird, kein umfassendes Bild geben, indessen bietet sich schon in dem wenigen bis jetzt Sichtbaren die Gewissheit, dass man es mit höchst originellen Künstlern zu thun haben werde, die ihre ganz eigenen Wege wandeln, ferne aller Beeinflussung von Aussen. Ob irgend einer der lebenden englischen Künstler bereits damit betraut ist, eine Glorification seiner landsmännischen Diplomaten auf einer Leinewand, die etwa der Oberfläche von Helgoland gleichkommt, zu verewigen, darüber verlautet bis zur Stunde nichts. Der Mühe werth wäre es, denn ein solches Bild würde sicherlich als Reproduction in Deutschland reissenden Absatz finden, besonders in staatsmännischen Kreisen.

Die Zeilen hier entstehen, ehe die Ausstellung vollständig ist; sie sind das Resultat einiger Spaziergänge durch den Glaspalast, ehe derselbe der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht ist, und sie können somit nicht dem Zwecke genügen, ein vollständiges Bild zu geben. Dazu bietet sich noch später Gelegenheit.

H. E. von Berlepsch.



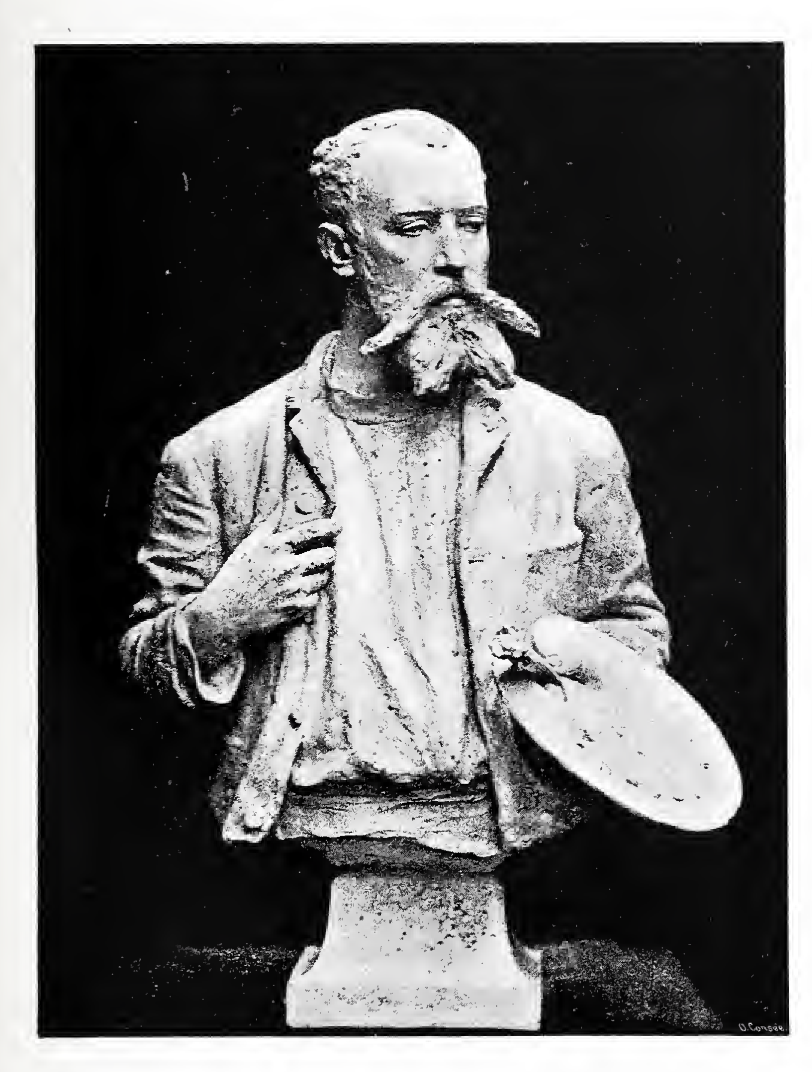
Jose Benlliure y Gil pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hexensabbath.



DIE MÜNCHENER JAHRES-AUSSTELLUNG 1890.

II.



Fr. Beer. Büste des Malers Courtois.

Es war Ende Februar oder Anfang März, genau weiss ich es nicht mehr, kurzum es war in jenen Tagen, wo die Sonne sich nicht blos durch ihr Licht bemerkbar macht, sondern auch durch eine angenehme Wärme, die den dahinziehenden Winter und seine kalten Tage leicht vergessen lässt. Wer machte da nach Tisch nicht gerne auf den trockenen Trottoirs (die in München ebenso wie die Strassen zur Zeit des Schneefalles an die allerurweltlichsten Verordnungen über strassenpolizeiliche Zustände erinnern) längs der Mauern, wo sich schon hin und wieder eine Fliege sonnt, seinen Spaziergang? Ich that so und kam an dem grossen griechischen Eingangsthore zum Königsplatze, den Propyläen, vorüber, von deren Triglyphen die Reste schmelzender Eiszapfen niedertrieften. Von der anderen Seite kam etwas Ungriechisches, etwas ganz Modernes, was mir aber mindestens ebensoviel oder mehr Interesse erweckte, als die dorischen Säulenhallen: Eine Strassenlocomotive, die mit schnell aufeinander folgenden Dampfstössen sich vorwärts arbeitete. Voraus schritten Arbeiter und warfen grosse Schaufeln voll Kies auf den Boden; auf dem eisernen Gerüste der Maschine schrie und commandirte ein Mann mit heiserer Stimme, die zerdrückte weiche Seidenkappe schief in's struppige Haar gedrückt, das russige, von hellblondem Bart umrahmte und der Hitze des Dampfkessels geröthete Gesicht scharf auf den Weg gerichtet, den Hals dick mit grauen oder blauen Tüchern umwunden; als Anzug trug er eine blaue Blouse und weite blaue Beinkleider. Hinterher folgten weitere Wagen, auf denen funkelnd und neu, lackirt wie Bleisoldaten unter'm Christbaum, Locomotive und Tender placirt waren. Sie sollten, glaube ich, nach Italien gehen; so viel ich mich erinnere, stand ein darauf hindeutender Name in grossen gelben Messinglettern daran. Das Ding rumpelte und knarrte ganz heillos, dazu tönte die Dampfpfeife, das Geschrei der Arbeiter mengte sich mit dem puffenden Getöse des ausgestossenen Dampfes, und das war also gerade vor einem griechischen Bauwerke, als ich es sah, d. h. vor einem nachgemachten. Dergleichen Geschichten, wo der Mensch mit der Naturkraft rechnet, wo er Lasten hebt und fortbewegt durch das Ineinandergreifen von Rädern und Stangen, die alle auf einen leisen Druck seines Fingers arbeiten, sich drehen, ziehen,

dergleichen hat mich von jeher mehr interessirt als historische Festzüge mit Pagen, Edelknaben, Rittern, denen man es ansieht, dass die Rüstung das Beste an ihnen ist und ähnlichen Dingen aus einer Zeit, die weit und gottlob hinter uns liegt und über deren Eigenheiten die Wissenschaft noch tausend interessante Dinge zu Tage fördern wird, die Kunst aber sicherlich nicht, obschon es ja auch da noch immer die historischen Todtengräber gibt, die den Verfall der Malerei des «grossen Styls» beklagen. Als ob nicht viel wuchtigere Stoffe unserer Zeit das Schaffen von Dingen grossen Styles herausforderten!

Die Maschine pfiff, der Train ging weiter, ich mit. Draussen, nahe dem Güterbahnhofe, stand eine alte Kaserne, die jetzt vom Boden verschwunden ist. Davor stand die Schildwache, das Gewehr über der Achsel nach hinten gesenkt, nebenan war der Tambour und ein anderer Soldat auf der Bank vor der Thüre eingeschlafen, denn das Plätzchen da war warm und windstill. Die zwei rissen die Augen auf, als das dampfpuffende Ungethüm an ihnen vorbeifuhr; die Schildwache schaute nur so halb von der Seite hin, denn drüben, am andern Weg giengen Kinderkarren-stossende Dienstmädchen in weissen Schürzen, begleitet von den Müttern, die vielleicht zum ersten Male in die Luft kamen, seitdem sie das Bett verlassen; manche schritten langsam, kränklich neben den Korbwagen daher, andere stiessen selbst so ein Vehikel vor sich her mit hastigem Schritt und schauten dabei die Vorübergehenden herausfordernd an, als wollten sie ihnen sagen: «Da, nun ist's Frühling und hier ist, was der Winter brachte: ein Junge, ein Mädel, es ist erst Numero fünf ....» sie hatten wirklich etwas ausgesprochen Säugethierartiges, diese hastig ausschreitenden Mütter, die das Nämliche seit Jahren immer um die gleiche Zeit besorgten. Sie scheerten sich auch wenig um die pustende Maschine. Diese war nun an dem kleinen Rain angekommen, der zu den Güterschuppen und den Geleisen führt; dort stehen die endlosen Wagenreihen, die des Auslandes Erzeugnisse her, unser Bier und unsere Kunsterzeugnisse mit sich nehmen in die weite Welt. Dort am Rain war der Boden ziemlich weich; umsonst rasselten die Räder und flogen die Kolben blitzschnell in den Dampfcylindern hin und her. Es ging nicht voran. Die Männer krochen unter die Räder, um mit Pickel und Schaufel zu arbeiten; die Maschine brauchte jetzt nur einen Ruck zu thun, so stampfte sie durch einen Brei von Menschengliedern; aber sie that es nicht; sie steckte fest; lange Hebel wurden herbeigeschleppt und riesige Winden angesetzt. Es war wie auf einem Schlachtfelde, wo jede Truppe richtig an ihrem Platze steht, wenn das Commando zum Angriff gegeben wird, nur mit dem Unterschiede, dass hier ein Jeder die eigene Intelligenz anspannte, um die Sache vorwärts zu bringen — das ist die Arbeit des Friedens — und dort die Massen willenlos, wie Bestandtheile einer gut dirigirten Maschine, ihre Pflicht thun — das ist der Krieg. Es ging; die braven sehnigen Arme, die da gehoben und geschoben hatten, sie legten sich einen Augenblick auf den Rücken, der perlende Schweiss von der Stirne troff über die von der Anstrengung gerötheten Gesichter, die mit einem Ausdruck von Zufriedenheit den Fortgang der Bewegung betrachteten. Jetzt war die Höhe erreicht.

Droben sah's lustig aus: eine Menge von Fässern, Ballen, Frachtgütern, weiter Wagen mit Pferden, andere mit Ochsen; da wurde ab-, dort aufgeladen, die Ketten der Dampfkrahnen rasselten nieder, um colossale Lasten zu heben und sie scheinbar federleicht in die offenen Waggons zu befördern; ein paar Maschinenarbeiter waren erst auf den beweglichen Unterbau, dann auf die daraufstehende hohe Maschine, die eben hertransportirt worden war, geklettert und lösten dort einige Schrauben. Sie standen dunkel als Silhouette gegen den leicht grau-blau angehauchten Himmel; weiter drüben schob sich Dach an Dach der langen Güterzüge, man sah auch ein Stück der Brücke über die Eisenbahn mit allerlei Spaziergängern und Faullenzern, die, tiefsinnig das Kinn auf die Brüstung gestützt, dem Rangiren der Wagen zuschauten; weiterhin gab's einige Gebäudesilhouetten und darüber aufragend schwarze Kamine zu sehen, aus denen, ich möchte beinahe sagen in sprudelnder Bewegung die rundlichen Rauchballen sich hervorwälzten, dicht am Kamin sich etwas senkend, weiter draussen vom Wind etwas gehoben und in lange, scheinbar bewegungslose Streifen auseinander gezerrt. Das Alles war umflimmert von jenem unbestimmten und doch stark wirkenden Lichte der Sonne, die hinter dem dünnen Dunstschleier am Firmament stand, ein gleissender, metallglühender Ball. Das Ganze aber, was ich seit der halben vergangenen Stunde gesehen, was mich nach allen Seiten in Anspruch genommen hatte, war ein Stück Leben, was ich verstand, weil ich mitten drinn steckte, und ich frug mich

unwillkürlich, warum wir in der Malerei denn eigentlich noch immer so vielen Dingen nachstreben, die ganz und gar ausserhalb unseres Sehkreises stehen! Als ob in solch' modernen Dingen nicht Phantasie, Kraft der Bewegung, geistiger Ausdruck in höchster Potenz gegeben werden könnten, wenn es sich darum handelt, Menschen zu malen, nicht blos costümbehängte Gliederpuppen, aus denen man alles mögliche Zeug machen kann, nur keine Gestalten von Fleisch und Blut! Was nützt uns denn der ganze längst vergessene Kram? Ist er nicht ein Stück schulmeisterlicher Weisheit, die mit wahrer Kunstempfindung rein gar nichts zu schaffen hat, wohl aber gerade bei uns in Deutschland sich gar oft spreizt und immer die Worte wiederholt: «Wir haben Recht, wir haben Recht, denn wir wissen das Alles viel besser als ihr, die ihr blos malt!» Ja, es ist in der That so, und wenn endlich einmal in Deutschland der Tag kommt, wo man die heute so mächtig emporblühende wahre Kunst als ein viel höheres Culturelement anschauen wird als andere Dinge, die gestern, heute und auch morgen noch das ausmachen, was das Ausland an uns schätzt oder blos fürchtet, wenn wir einsehen lernen werden, dass wir ebensowenig wie andere Völker Privilegien vom Schicksale in Pacht bekommen haben, sondern dass nur der schrankenlos zur Entwickelung gebrachte denkende Geist der Menschen die Höhen der Cultur bezeichnet, dann wird eine glückliche Zeit anbrechen!

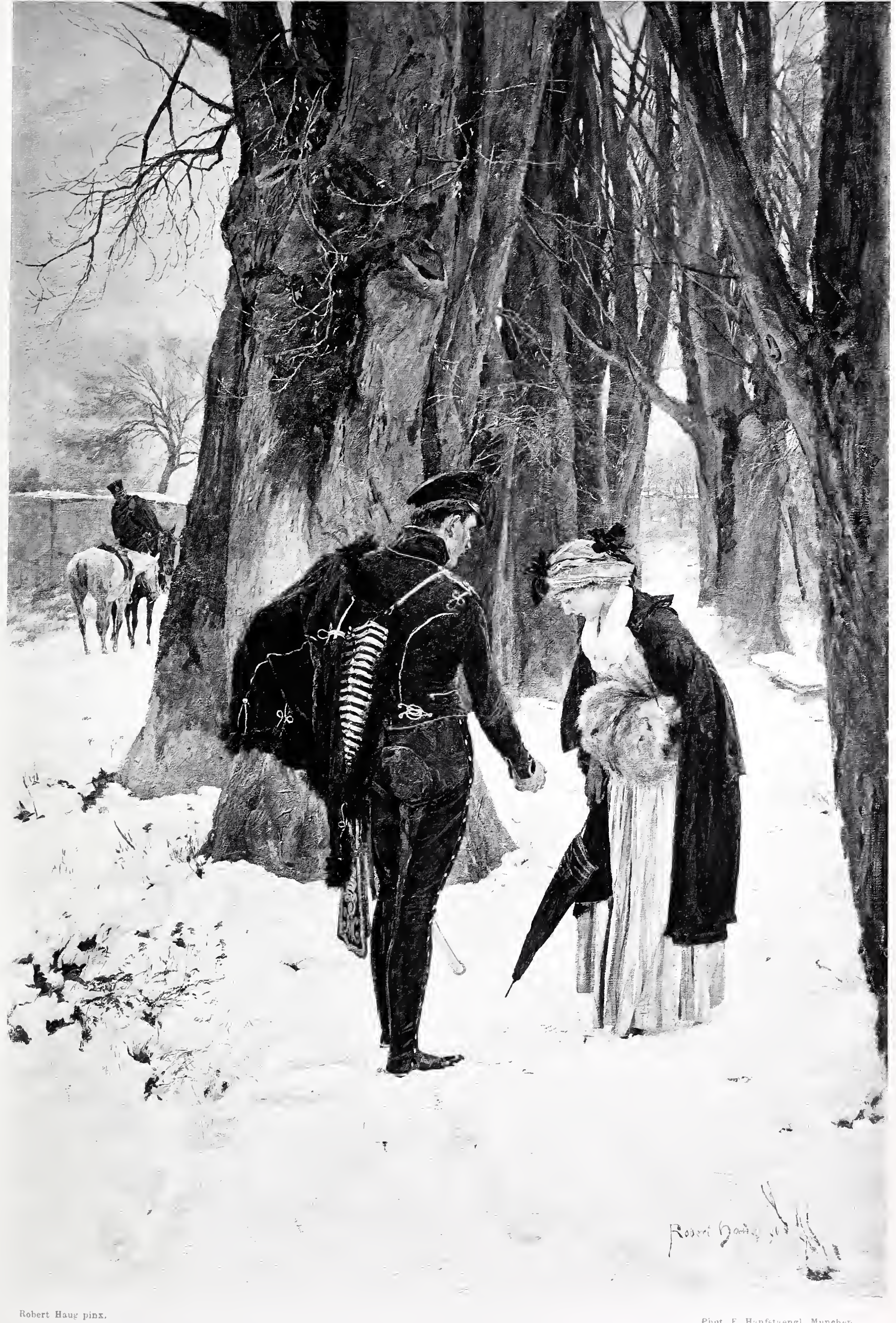
Was für uns die Kunst bedeuten könnte, das zeigt in vollstem Maasse die Ausstellung, die, seitdem der erste Bericht an dieser Stelle in die Welt hinausging, nun zur vollen Entwickelung gelangt ist und ein Niveau zeigt, wie es nicht leicht von einer der vorangegangenen, selbst den internationalen, Ausstellungen nicht eingenommen wurde. Die Jahres-Ausstellung ist freilich aus dem Rahmen herausgetreten, den sie ursprünglich ausfüllen sollte. Sie ist weit mächtiger geworden, sie ist so international wie nur irgend eine Ausstellung sein kann, ja, sie ist, man darf es ohne Optimismus sagen, nach dieser Seite hin vielfarbiger, interessanter als der Pariser Salon, sowohl jener im Palais de l'Industrie als der auf dem Champ de Mars. Und was nun da im Glaspalaste steht, das ist einzig und allein das Werk der Künstler, die ohne staatliche Beihilfe eine Arbeit schufen, vor der die ganze Welt, wenn auch vielleicht München und die Münchener selbst am wenigsten, Respect hat, denn sie ist achtunggebietend, ernst, weit entfernt von der früheren Bazarkrämerei, es ist ein colossales und dabei in seiner Vielgestaltigkeit schönes Bild der modernen Kunst.

Ich sprach vorhin von Dampfmaschinen. Manche Menschen meinen, das seien eigentlich ganz unkünstlerische Dinge. O nein, sie bestehen im Gegentheil als künstlerische Objecte zu Rechte; wenn die Griechen eben Dampfmaschinen gehabt hätten, so würden sie diesen Dingen auch künstlerisch die richtige Würdigung gegeben haben, denn blos aus dem Verhältnisse von Verticalen zu Horizontalen, von Säulenschwellungen und Architravkrümmungen bestand ihr Sinnen nicht, sonst wären sie so langweilige Theoretiker geworden wie manche moderne Gelehrte, die etwas treiben, was man etwa Kunst-Mathematik, niemals aber wahres Kunstgefühl nennen kann. Daher denn auch vielfach der principielle Widerwille gegen all' Das, was mit den bisher befolgten Traditionen der Malerei (nicht der Kunst) bricht und auf neuen, eigenen Wegen zu wandeln sich bestrebt. Man macht vielfach der Kunst unserer Zeit den Vorwurf, sie ermangle der Tiefe an Gedanken und befasse sich nur mit oberflächlichen aus der sichtbaren Natur geschöpften Eindrücken. Sehr wohl! Für manche, ja für viele Producte der zeitgenössischen Kunstäusserung unterschreibe ich das ohne Bedenken. Die solche Arbeiten liefern, sind aber auch keine Künstler vom reinsten Wasser, sondern solche, die eben mit Pinsel und Farbe in leidlich geschickter Weise hantiren, wie der Schreiner mit seinem Hobel, der Schuster mit dem Pfriem. Wenn man eine Zeit nach ihren Erscheinungen beurtheilt, kann doch nur die Summe des Besten ausschlaggebend sein, denn das Mittelgut machte zu allen Zeiten die breite Masse aus und ist nur in wenigen Fällen vollständig durchdrungen gewesen von wahrem Geschmacke, so dass dieser sich bis auf die kleinsten Dinge des Alltaglebens, die Gebrauchsgefässe z. B., in sichtlicher Weise erstreckte. Nehme man den einfachsten griechischen Krug zur Hand, so wird man äusserste Feinheit der Empfindung in den Curven fast überall heraus empfinden. Aehnlich verhält es sich mit dem Cinquecento; grundverschieden davon ist unsere Zeit, die von so allgewaltigen Triebkräften nach allen Seiten Gebrauch macht, wie die Menschheit sie nie zuvor gekannt. Auf diesen, auf der Ausnützung der dienstbar gemachten Naturkraft, baut sich die Cultur der neuen Zeit auf und dagegen hilft alles Donnern und Wimmern der strengen Aesthetik nichts. Wenn aber unsere und eine zukünftige Zeit es

nicht vermöchte, dieser Anschauung der Dinge künstlerische Seiten und Tiefe des Gedankens abzugewinnen, so fehlt ihr überhaupt das Zeug zu neuem, grossen Aufschwunge. Weder der Heiligenschein, noch das ritterliche Wamms vermag da neubelebend zu wirken, vielmehr ist die Kunst nur da ein ganzes Wesen, wo sie der Zeit, der sie angehört, auch ihre Motive entnimmt und diese geistig zu adeln versteht. Mit dem blossen Abschreiben der Natur, auch wenn es noch so geschickt gemacht wird, ist nicht geholfen. Dass die Phantasie nicht gerade durch manche Erscheinungen unseres Lebens, unserer Culturzustände, ungeheuer angeregt werden könne, wird doch Niemand behaupten wollen. Gross angelegte Naturen werden darin ihre Aufgaben ebenso finden, wie Andere es thaten, die Demjenigen Ausdruck gaben, was als monumentale Ideen für ihre Zeit galt. Dass dabei die Poesie nicht ausgehe, dafür sorgt an sich schon die Natur, die immer schön, immer gross ist und heute mit vollen Händen gibt, wie sie früher gab und wie sie zu allen Zeiten geben wird. An Episoden wird es nie und nimmer fehlen; streift diese, die Episode, das romantische Gewand, in dem sie so sehr geliebt war und noch geliebt wird, auch ab, so verliert sie, von der richtigen Seite aufgefasst, dennoch ihren Werth nicht; sie kann ebenso gut liebenswürdig oder grossartig wirken, wie sie es unter andern Umständen früher that; lediglich die Frage der Lösung ist eine andere geworden. Dass diese eine so urgesunde sein könne, wie nur möglich, das können nur jene Rückwärtsler bestreiten, die unsere Zeit nicht verstehen und folgerichtig in ihr untergehen müssen; denn von den Ruinen der Pseudo-Romantik bröckelt Stein um Stein ab; da hilft kein Leimen, geschehe es mit poetischem Kleister oder mit dem Klebstoffe der Atelier-Requisiten-Malerei.

Und nun zu unseren Bildern. Den Stoff des *van Hove*'schen und des *Piglhein*'schen Bildes haben wir bereits im vorigen Abschnitte besprochen.

In die Riviera di Levante führt uns *Gustav Schönleber* in Karlsruhe. Wer jemals dort gewandert ist, der weiss, was für ein wahres Wunderland von landschaftlichen Schönheiten sich zwischen der wogenden See und den hohen Gebirgszügen an der Küste entlang erstreckt. Bald wird der Blick gefesselt durch die Trümmer eines auf felsigem Vorsprung gelegenen, von den Wellen umtosten Klosters, um dessen Mauern sich in luftigen Guirlanden die Rebe rankt, während der dunkle Lorbeer in den Fugen des berstenden Gesteins buschige Sträusse bildet zusammen mit einer Unzahl blühender und duftender Pflanzen, ein andermal winkt ein mächtiger Vertheidigungsthurm vom hohen Kamme vorspringender Klippen, ein Ueberrest aus jener Zeit, da des Halbmondes beutesuchende Schaaren blitzschnell ihre Raubzüge ausführten, Geldeswerth und Menschenbeute mit sich davonführend; auf einen dritten Blick erschaut man blinkend im flimmernden Sonnenlichte die Dächer eines terrassenartig sich am Gestade aufbauenden Dorfes, dessen weisser Campanil weit auf die See hinausschaut, kurzum ein grossartiges und schönes Bild folgt dem anderen, immer kommen neue Formen, neue Gestalten hinzu, es ist eben die reiche Natur des Südens, wo das Malerische in grossartiger Weise sich auf Schritt und Tritt bietet, ganz anders als es unser Norden thut dessen weitgezogene Linien, dessen Ebenen und Hügelgelände weit ernster, oft beinahe melancholisch wirken und für das künstlerische Verständniss vielleicht einen feiner ausgebildeten Geschmack verlangen, als es der strotzenden Pracht des Südens gegenüber erforderlich ist. Dass eine reichbegabte Natur wie *Schönleber* das Eine wie das Andere vom richtigen Standpunkte aus zu fassen weiss, dafür zeugen wieder seine Ausstellungsbilder, dessen Eines solch' ein hochgelegenes Castell wiedergibt. Hoch über der Brandung, deren zerstäubte Wasserperlen in die Lüfte emporgewirbelt werden, erheben sich die trotzigen Mauern, dahinter ragen die Gebirge der Küste, die den von Afrika kommenden Fahrzeugen den ersten Gruss von europäischem Gestade bieten. *Schönleber's* Bild ist ein Stück südlichen Sonnenscheins voller Romantik. Ganz von einer anderen Seite zeigt er sich in einem zweiten Bilde. Gelblich und trüb spielen die Wellen eines über seine Ufer ausgetretenen Flusses zwischen den braunen Weidenstämmen, hinter denen sich blaugrau die Silhouette eines Städtchens zeigt. Bleiern wölbt sich darüber ein wetterschwerer Himmel. Das Ganze ist von ausserordentlichem Ernste, von beinahe melancholischer Stimmung. Fröhlich dagegen, wie ein laut hinausgeschmettert Frühlingslied, wirkt ein reizend behandeltes, silberig duftiges Stück: Vorn ein Wassertümpel mit gelbbraunem, trockenem Röhricht, dahinter links ansteigendes Terrain mit ein paar Bauernhütten und noch blattlosen Obstbäumen, dann Wiesen, Aecker, ferne Höhenzüge, blinkend weisse Wolken am zartblauen Firmament. Ein Viertes endlich



Robert Haug pinx.

Phot F. Hanfstaengl, München

Ein Abschied.





Yeend King. Winter.

bestehen, dass in diesem einfach angeschauten, von einem Zauber ganz eigener Art umwobenen Stück Natur die Wahrheit ebenso zu ihrem Rechte komme, wie der poetische Zug, der über den weiten, gesegneten Auen fruchtbaren Ackerlandes ausgegossen ist. Wozu braucht's da vieler Versetzstücke? An solchem Bilde sieht man sich ebenso wenig satt, wie an der Natur selbst. Nicht weniger vorzüglich ist

wirkt wie ein Uhland'sches Gedicht. Leis rauschen silberglänzend die Wasser des Baches über das Wehr nieder, hinter dem mächtige alte Baumgruppen in dunkler Masse sich erheben. Am Himmel steht der Mond und sendet sein mildes Licht nieder auf die stille Erde; kein Lüftchen regt sich, in den Häusern am Bach sind längst alle Lichter erloschen, tiefer, tiefer Friede liegt ob den schlafenden Gefilden. Das Bild ist schön, nur theilt es die Unwahrheit fast aller gemalten Mondscheineffecte: Man sieht nämlich zu viele Details. Dass *Schönleber* die poetische Empfindung prächtig zu paaren versteht mit dem Eindrucke der Wirklichkeit, das wissen wir längst. Er hat auf der Ausstellung seinen früheren Werken ein paar vollgiltige Nummern angereiht.

Was ich vorhin bezüglich der Wahrheit der Erscheinung sagte, die sich vortrefflich mit der poetischen Seite der Natur vereinigen könne, das liesse sich an einer ganzen Reihe vortrefflicher Bilder, gerade an Landschaften nachweisen. Nimmt man z. B. das hohe, von der Hitze des Sommermittags durchglühte Kornfeld, in dem, beinahe unter den weit aufgeschossenen Aehrenwellen begraben, das einsame Bauernhaus liegt, wie das Alles auf dem ganz wunderbaren Bilde von *Adrien Demont* in Paris sich zeigt, so wird kein Zweifel darüber

des gleichen Künstlers Bild: «Winter in Flandern». Leicht durchfurchtes, verschneites Terrain, vorn ein baumfällender Bauer, auf dem Strässchen nebenan ein anderer, der sich am Feuer wärmt, und am Horizonte die Umrisse eines alten, mit Wall und Graben umzogenen Städtchens. Und soll ich noch ein paar solche nennen, ohne einer specielleren Behandlung der Landschaftsmalerei vorgreifen zu wollen, so wären es *Reininger* in Stuttgart mit seinen fein beobachteten einfachen Bildern, *Nozal, Petitjean, Victor Binet, Daubigny, Breton*, viele Holländer, Belgier, Engländer und Schotten, und noch manch' ein deutscher Name. Davon später mehr.

Noch eines solchen Bildes, das wir geben, sei gedacht; es ist einer der Treffer der Ausstellung: *Julien Dupré*'s (Paris) «Heuernte». Es ist ebensogut Figuren- als Landschaftsbild, ein Stück künstlerisch wiedergegebener Natur, das durch die Tüchtigkeit, die ihm innewohnt, weit mehr spricht, als durch das einfache Sujet. *Dupré* hat dabei von der starken Lichtwirkung, die viele seiner trefflichen Arbeiten zeigen, gänzlich Abstand genommen, vielmehr hat es eine gleichmässig vertheilte, weder scharfe Lichter, noch sehr tiefe Schatten erzeugende Beleuchtung, ist dabei aber satt und voll in der Farbe gehalten. Ueber dem Land hat tagelang greller

Sonnenschein gelegen; nun sind allmählig Wetterwolken aufgestiegen, erst glänzend weiss am Horizont, dann allmählig das ganze Himmelsgewölbe überziehend. Der niedergedrückte Dunst, der die Atmosphäre schwül macht, lagert über den Geländen; das Heu ist pulvertrocken geworden, hochauf thürmt es sich zum duftenden Berge, die Leute arbeiten, was Zeug hält, um es ungenetzt einzubringen. Das ist an sich ja ein einfacher Vorgang, der schon gar oft als Motiv benützt wurde, nur war das Resultat nicht immer so, wie beim *Dupré*'schen Bilde, das in vorzüglicher Art sowohl die landschaftliche Stimmung als die arbeitenden Menschen, die ruhenden Pferde wiedergibt, und dazu die ganze Freudigkeit eines künstlerisch empfindenden Auges obendrein. Nicht ein Ton fällt heraus, noch lässt sich das Haschen nach auffallenden Dingen darin entdecken, es ist eben einfach, gut und wahr gleichzeitig, und das sind wohl die besten Eigenschaften eines Kunstwerkes.

Eine wesentlich andere Stimmung weht durch das Bild von *Otto Wolf* in München «Bange Stunde». Die da drinnen in der Dachstube beieinander sind, fragen nichts danach, ob draussen der Himmel blaue, oder Regen gegen die Scheiben schlage. Innen, im Herzen, sieht's trüb aus, da fragt das Auge nicht nach frohen Dingen. In der halbdämmerigen Ecke hinter dem Kasten, der allerlei Tassen und Porzellankannen, Ueberreste aus besseren Tagen enthält, steht das Bett, in dem still, mit geschlossenen Augen eine Frau liegt, über deren schöne Züge sich jene Ruhe zu verbreiten beginnt, die der Fittig des Todesengels über ein erstorben Menschenantlitz breitet. Vorn am Tisch, nahe dem Mansardenfenster, sitzt das Töchterchen, ein Kind, das in ungezügeltem Laufe den Thränen ihr Recht lässt. Mit mildem Wort sucht des Krankenzimmers guter Engel, die barmherzige Schwester, dem Kinde zuzureden. Wenige Stunden vielleicht noch, und fremde Männer kommen, die geliebte Mutter fortzutragen, — es ist eine trübe Geschichte, aber sie ist nicht sentimental. Der Künstler hat es gut verstanden, die Klippe zu umgehen, die bei solchen Dingen sich oft unangenehm in den Vordergrund drängt, jene gewisse weichliche Weinerlichkeit, der allzuzarte Seelen nur allzuleicht anheimfallen. Nein, es ist so wie die Wirklichkeit es bietet, das traurige Ende eines Lebens, in dem wahrscheinlich das Kind die einzige Freude war und jetzt, jetzt ist das Lied eben aus. *Wolf* ist Schüler von *Bouguereau* gewesen und hat von diesem die Feinheit der Zeichnung mit in's selbstständige Künstlerleben mitgenommen, ohne indessen von des Lehrers Eigenthümlichkeit, schöne Formen ohne erwärmende Art zu geben, beeinflusst worden zu sein. Die Art seiner Malerei hat etwas Einfaches, Positives, es ist keinerlei Geflunker daran, vielmehr macht sie den Eindruck des Klargewollten.

Nicht minder ist dies bei einem Anderen der Fall, dem man ebenso seine Sympathien in ungetheilter Weise entgegenbringen muss: *Robert Haug* in Stuttgart. Wess Geistes Kind er als Künstler sei, das hat er schon vor zwei Jahren gelegentlich der grossen internationalen Ausstellung mit seinem «Vorpostengefecht» und «Die Preussen bei Möckern» genügsam gezeigt. Was er diesmal brachte, steht vollwerthig als durchdachte und vollendete Arbeit da. Es sind drei Bilder. Im Hausflur, der von rückwärts sein Licht bekommt, spielt die eine Scene. Ein Reiterofficier in der Uniform aus der Zeit der sog. Befreiungskriege, steht über einer vor ihm ausgebreiteten Landkarte geneigt, auf der ihm eine Ordonnanz Allerlei erklärt. Die Zwei sind stark beschäftigt, das sieht man — keinerlei Pose, nichts, was den Eindruck wohlfeiler Modellmalerei macht, fällt bei dem tonig vortrefflich zusammengehaltenen Bilde auf, es ist eine Leistung von feinster, künstlerischer Art.

Nicht weniger verdient diese Bezeichnung das Zweite: «Unterwegs». Ein Reiter, den triefenden Dreispitz tief in's Gesicht gedrückt, den faltigen Radmantel um die Achseln geschlagen, reitet bei Regenwetter einen schmalen Pfad an der Berglehne empor. Der Wind saust durch das halbdürre Dorngestrüpp und wirft die mageren Stengel bald nach rechts, bald nach links, dazwischen wirft er wieder abwechselnd Regensalven bald von der einen, dann von der andern Seite über Ross und Reiter, kurzum es ist, wie man so sagt, ein Hundewetter. Dem Gaul läuft das Wasser über die Croupe herunter, aber er steigt flott und sicher die Höhe hinan. Der Vorwurf ist auch hier so einfach, als man sich nur Etwas denken kann, denn ein Reiter im Regen ist doch nichts Aussergewöhnliches; lediglich die Feinheit der Beobachtung, die sich sowohl in der vortrefflichen Zeichnung wie in der Farbe gibt, macht es zu einem vortrefflichen Bilde. Dass darin überhaupt das ganze Geheimniss der Malerei bestehe, wollen Viele nicht begreifen, und es ist, wenn man es kann, ja doch sehr einfach. Freilich — schaut man manche modernen,

speciell deutschen Sachen an, so weiss man wirklich oft nicht, ob man es mit einem verrückten Dilettanten oder mit einem dilettantenhaften Verrückten zu thun hat, denn alles Das, was von der Natur abweichend, ebenso abnorm ist wie ein Kalb mit fünf Beinen oder zwei Köpfen, das halten viele unserer Leute für gut, für ausgezeichnet, während es bei Licht betrachtet eine schlagende Illustration zu dem Nichts-Gelernt-Haben ist. Schaue man einmal die Franzosen an; auch da, wo sie scheinbar übergeschnappt sind in der Auffassung, da schaut doch immer in erster Linie noch der Mensch heraus, der etwas Tüchtiges gelernt hat, während bei uns gerade an auffallenden Dingen meist blos die Arroganz sich zeigt, nicht aber das fundamentale Können. Man spricht dann freilich oft von «Empfindung», die «Empfindung» müsse eben ersetzen, was sonst abgängig sei u. s. w. Das sind Phrasen, weiter gar nichts und solche zu machen verstehen wir Deutsche in eben demselben Maassstabe als nur irgend ein anderes Volk auf Erden. Wahrscheinlich ist die «Empfindung» ein passender Stellvertreter für etwas Anderes, das sogenannte «deutsche Gemüth», was so viel besungen und so wenig vorhanden ist, ausser im romantischen Dusel von ein paar weltküssenden und millionenumschlingenden Leuten, die mit der Erfahrung des realen Lebens nichts zu thun haben wollen. Doch — noch ist ein drittes Bild von *Haug* zu besprechen. Jenes, was wir geben. Es ist eine der wenigen guten Acquisitionen, welche die königl. bayerische Staatsgallerie auf der Ausstellung gemacht hat und betitelt sich «Ein Abschied». Das ist, glaube ich, wenn ich den Begriff recht verstehe, «Empfindung». Nicht als ob der Stoff mir dieses Gefühl eingäbe, bewahre nein, die malerische Behandlung, die Beobachtung, die darin liegt, sie thut es. Dass zwei junge Menschen, die sich lieb haben, Abschied von einander nehmen, das ist an sich eine so alte Geschichte, dass sie jedenfalls mit den Uranfängen lyrischer Poesie bereits in hundert Varianten vorhanden war. Dann hat es Heinrich Heine in allen nur denkbaren Wendungen, mit guten und schlechten Reimen zum Besten gegeben und nach ihm haben es tausend Andere aus eigenem wonnevollen Schmerzgefühl wiederum gedichtet und componirt und gemalt, heroisch, idyllisch, poetisch, realistisch, kurzum in allen Tonarten von Jamben und Trochäen, in allen Tonarten aller nur irgendwie zu musikalischen Ergüssen geeigneten Instrumenten, in allen Tonarten, die Feder, Bleistift, Aquarell, Oel- und alle anderen Paletten nur hervorbringen können und das Alles waren immer gangbare Gemüths-Artikel, denn wir Deutsche kaufen und verkaufen diese als Volk en gros, als Individuum en détail, da wir ein gemüthvolles Volk, ausgezeichnet vor allen Anderen der Erde sind.

Haug hat den Stoff behandelt und wenn er sein vortreffliches Bild «Einen» Abschied nennt, so meint er offenbar, es sei Einer unter vielen Tausenden oder auch ein Bild unter den vielen Tausenden, die diesem Motiv schon geweiht worden seien. Ich brauche ihm keine erklärenden Worte mitzugeben, da spricht Alles, Alles ganz von selbst und wer ein Auge für feine Gemüths-Charakteristik hat, dem wird es ja nicht entgehen, dass Beiden, dem Reitersmann, dem schmucken Lützower, ebenso wie ihr, die mit dem Schirm in den Schnee zeichnet, ganz bang zu Muthe ist, dass aber in dem *Haug*'schen Bilde absolut kein weinerlicher Zug liegt, der es weichlich, blos für leicht zu rührende Gemüther geniessbar macht. Dabei steckt in dem Ding ein fabelhaft solides Können, kurzum das Ganze ist der Ausdruck einer ebenso feinfühligen als in ihrer Anschauung durchaus positiven Künstlernatur, die ferne von jeder Faselei ihre bestimmten Wege geht.

Da wir gerade einmal an Bildern sind, die etwa dem nahe kommen, was kunstgeschichtliche Classificatoren der Hauptsache nach (natürlich mit einer Unzahl von Unterabtheilungen) als «Genre» bezeichneten und was in der Kunstgeschichte etwa jene Rolle spielt, welche das breite, behäbige Bürgerthum im wohlgeordneten Staate einnimmt (die Historienmaler sind natürlich, weil selten ein grosser unter ihnen auftaucht, die Aristokraten der Malerei), so seien gleich einige der besten Repräsentanten genannt. Da ist z. B. *Claus Meyer* in München mit seinem Bilde «der Spion». Der arme Teufel, der vielleicht seinem Vaterlande irgend einen wichtigen Dienst zu leisten im Begriffe war, ist leider gerade im letzten Momente jenen unheimlichen Lanzenreitern in die Hände gefallen, die dem Gros der Armee Gott weiss wie weit voraus, erst sich auf dieses wieder nach und nach zurückzogen, wenn irgend ein Hauptschlag in Sicht stand. Jetzt sitzt er beim Scheine einer Stalllaterne, deren Licht seinen Schatten hoch an die Mauer wirft, in einem dunkeln Gewölbe, dessen einziger Eingang von zwei handfesten Ulanen bewacht ist, während draussen im Nebenzimmer einige Offiziere

die aufgefundenen Papiere durchgehen. Der Mann ist gut angezogen; dass ihm der Cylinder entfallen ist, was liegt daran — er starrt vor sich hin und weiss genau genug, was ihm blüht; jenes Starren einer noch nicht zum vollen Ausbruche gelangten Seelenangst ist vorzüglich wiedergegeben; es contrastirt um so stärker gegen die überlegene Ruhe, die in den beiden Cerberussen liegt, welche mit ihrer Figur hinlänglich Gewähr dafür leisten, dass der Mann nicht entwischt. *Claus Meyer* hat mit diesem Bilde sich in eine ganz neue Art begeben. Das ist eine Freude für Alle, die dem ausserordentlich fein begabten Künstler auf seinen Spuren gefolgt sind, seit den Tagen, da er sein unzweifelhaft bedeutendstes Bild «das Beguinen-Kloster» malte, das 1883 die Münchener internationale Ausstellung zierte und den noch jungen Künstler (geboren 1856 zu Linden bei Hannover) sofort in die ersten Reihen der Münchener Maler stellte. Binnen Kurzem sehen wir ihn leider scheiden. Er tritt an die Stelle des verstorbenen *Karl Hoff* in Karlsruhe, der noch kurz vor seinem Tode zwei Bilder für die Münchener Ausstellung malte. Man muss sie wohl «gut» nennen, diese zwei in der Auffassung völlig verschiedenen, aber feinen Bilder. Das eine Kleinere, zeigt einen mittelalterlichen Pagen in gothischem Costüm. Der trägt einem zierlichen weiblichen Figürchen die Schleppe. Beide stehen an der Ufermauer des Meeres, wo's weit, weit hinausgeht und sich die Wasser mit den ziehenden Wolken vermählen. Dass da die Seele eines jungen Weibes von seltsamer Sehnsucht plötzlich erfasst werden könne und ihr Dinge durch den Kopf wirbeln, von denen ihr Sinn förmlich betäubt wird, wer fände das unmöglich! Sie hat sich vom weiten Ausblick umgewandt, und schaut mit suchendem, halb scheuem Blick nach ihrem Pagen — — es ist die malerische Interpretation des Heine'schen Liedes

Es war ein alter König,
Sein Herz war schwer, sein Haupt war grau;
Der arme alte König
Er nahm eine junge Frau.

Es war ein schöner Page,
Blond war sein Haupt, leicht war sein Sinn,
Er trug die seidene Schleppe
Der jungen Königin.

Kennst Du das alte Liedchen?
Es klingt so süss, es klingt so trüb,
Sie mussten beide sterben,
Sie hatten sich viel zu lieb.

Ich muss gestehen, ich bin kein Freund von Costümmalerei, wenigstens nicht wenn diese lediglich den Zweck verfolgt, dem Blicke des Beschauers andere Garderobestücke vorzuführen als jene, woran wir gewöhnt sind. Dass das Letztere in München lange Zeit hindurch im Schwange war und bei Einigen, die eben die Anschaffungskosten für ihre unächten Sammet- und Seidenkleider abverdienen wollen, noch im Schwange ist, das ist eine bekannte Geschichte; da gab es Maler, die alle Frauen, Jungfrauen, Edelknechte und wie diese Figuren alle heissen, nach einander heruntermalten, wie etwa beim Wurstfabrikanten das Einfüllen der Därme vor sich geht. Von einer feineren Auffassung des rein Menschlichen brauchte ja nicht die Rede zu sein, wenn nur die Sammet- und Brocatlappen gut gemalt waren. So ist bei uns manch' Einer ein berühmter Mann geworden, mit dessen Kunstproducten man in vernünftigen Zeiten keinen alten Hund vom Ofen lockte. Aber wir mussten ja par force noch einmal den ganzen Dusel einer falschen und verfehlten Mittelalterschwärmerei durchmachen, offenbar, weil wir selbst alle möglichen mittelalterlichen, freilich nicht künstlerischen Dinge mit zu kosten bekamen. Nun ist aber die Geschichte doch so, dass die Menschen damals die gleichen waren wie heute, und sich ihre Leidenschaften wie heute in der Haltung, im Glanze des Auges, in den Gesichtszügen überhaupt ausdrückten. Wer dieses seelische Element in den Vordergrund zu stellen versteht, so dass das Costümliche, und das ist ja das Nebensächliche, in den Hintergrund tritt, der mag mittelalterliche, griechische oder römische Figuren malen, er wird sie eben immer gut machen. Wo aber das Costümliche die Hauptrolle spielt, da wär's besser, man verkaufte die Bilder pfundweise wie Wurstpapier, mehr sind sie nicht werth. Das *Hoff*'sche Bild mit der jungen Königin und dem schönen Pagen ist eines der guten, wo die Beziehungen der beiden Menschen stärker sprechend auftreten als ihr Gewand, und desswegen wirkt es anregend, es ist geistreich und dabei als malerische Erscheinung in sich abgerundet. Das Andere behandelt ein Stück jenes Lebens, das ursprünglich dem Troste, der Segenspendung allein geweiht, mit der Zeit das mächtigste System der Welt geworden ist und über Schaaren von Streitern gebietet, deren Disciplin und Taktik weder durch Polizeimaassregeln noch Gehaltsperre erschüttert werden konnte, denn solche Gegnerschaft war zu brutal und zu wenig ebenbürtig; es zeigt, um es endlich zu sagen, einen katholischen Geistlichen, der im Kahn zwischen den Schollen des Treibeises von ein paar kräftigen Schiffern zu einem Sterbenden geleitet wird, der nach der letzten Wegzehrung verlangt. Das



Edm. van Hove pinx.

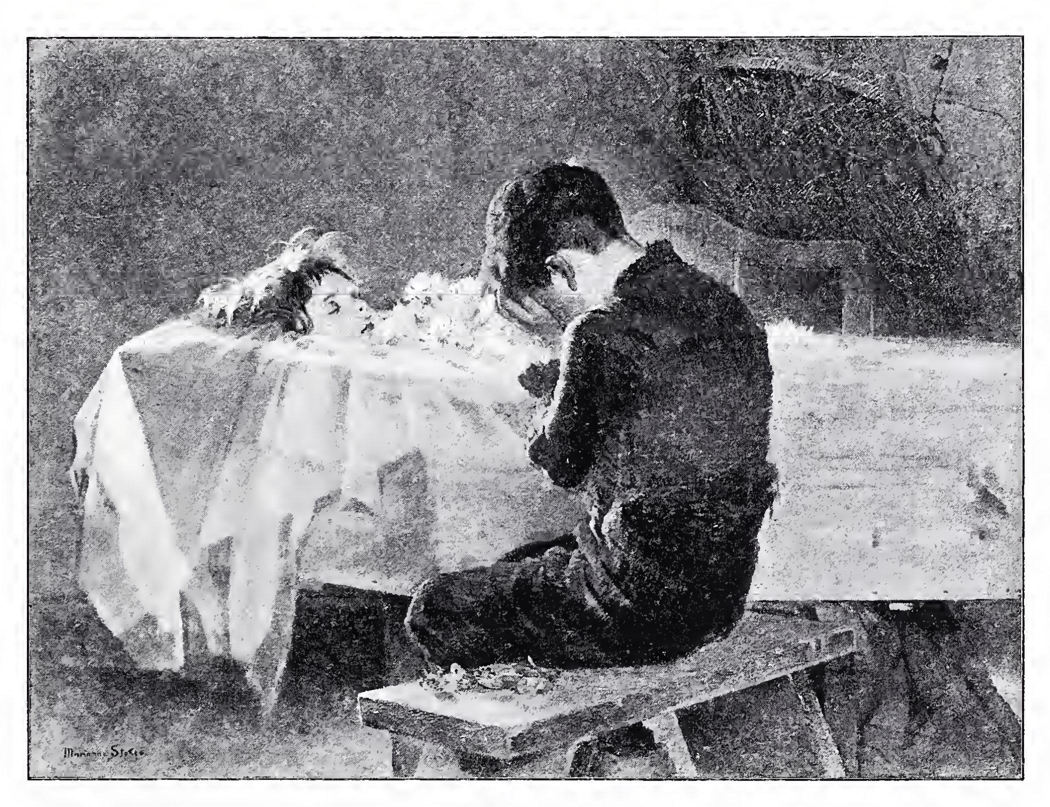
Phot. F. Hanfstaengl, München.

Schwarzkunst — Zauberei — Scholastik.



Mädchen, was ihn geholt, blickt scheu nach dem Ufer, wo sie landen sollen; der ministrirende Bub' ist vollauf in Anspruch genommen durch die Thätigkeit der zwei Schiffer, die aus Leibeskräften arbeiten; nur der Geistliche, ein alter Herr, sitzt völlig unbekümmert um das, was rings um ihn her vorgeht, da. Er verrichtet seine Pflicht, das spricht sich deutlich in der ganzen Haltung aus und die Pflicht ist, so lange die Kraft ausreicht, eben identisch mit ihm selbst. Uebrigens sind die Figuren alle gut gezeichnet und charakterisirt, die Farbe hat etwas trocken Luftiges, es liegt etwas von der Sprödigkeit frostigen Wetters in der ganzen Erscheinung, und wenn der vorn an der Spitze des Schiffes arbeitende Kahnlenker dunkler gegen die Luft stünde, so entspräche das der Wirklichkeit mehr. Doch wozu noch diese Desiderien! Den Autor deckt seit Kurzem der Rasen und es bleibt uns nur übrig, ihm ein Sträusslein auf's frische Grab zu legen, denn er war ein ganzer Mann.

Als eines der hervorragenderen Bilder unter den Deutschen ist entschieden *Karl Marr's*, München, «In Deutschland 1806», zu bezeichnen, denn es gibt ein



M. Stokes. «Es ist bestimmt in Gottes Rath.»

Stück Culturschilderung in prägnantester Weise, es ist Menschenschilderung im Allgemeinen, und wenn die beim Tagesgrauen, nach einer durchzechten Nacht, noch am Spieltische sitzenden französischen Officiere statt der Uniformen des ersten Kaiserreiches, jene einer anderen siegreichen Armee aus jüngster oder zukünftiger Zeit anhätten, so wäre die Darstellung der Stimmung des desolaten Gefühls, was sich im Ganzen ausspricht, wohl nicht deutlicher zu schildern. Die Uniformen geben den Ausschlag nicht, sondern die Menschen, ihre gegenwärtigen Beziehungen, die Art wie sie sich geben. Dass das keine Comödie sei, daran erkennen wir den Künstler. Item, die Sache ist einfach. In der Wohnung einer jungen Frau — dem schwarzen Gewande nach zu schliessen ist sie Wittwe — haben einquartirte Chargen verschiedener Regimenter die Nachtzeit mit einem Spiel verbracht. Sie haben, so scheint es, von der übrigen Bewohnerschaft wenig Notiz genommen, sondern lediglich gethan, was ihnen persönlich als amüsant erschien. Vielleicht ist die junge Frau mit dem Kinde auf dem Arm deswegen nicht zu ihrer Nachtruhe gekommen, denn sie geht gramvollen Angesichts auf und nieder. Sie muss es eben

erdulden, dass es so ist. Das Kind, welches am Boden sitzt, spielt, unbekümmert ob des Harmes der Mutter, ob der qualmenden Kerzen auf dem Spieltisch und der breit sich im Zimmer lagernden Tabakswolke, am Boden, mit seiner soldatisch angezogenen Puppe — viel mehr bedeuteten übrigens auch manche deutsche Heerführer jener Zeit nicht — und durch's Fenster bricht allmählig der grauende Tag herein. Man kann durchaus nicht sagen dass *Marr* da etwa ein Tendenzstück geschaffen habe, denn im Grunde genommen benehmen sich die Sieger ja ziemlich anständig, und wenn sie brutaler wären, nun dann läge das eben in der Bedeutung des Wortes «Sieger», mehr oder weniger ist's ja ein Jeder, der den Anderen die Kraft des Stärkeren durch die ultima ratio regium, die Kanonen, erfahren lässt. Nein, tendenziös ist das Bild nicht, aber es zeigt in einem Maasse, was kaum noch weiter getrieben werden kann, die Unbehaglichkeit der Situation, das Peinliche, was schutzlose Weiber über sich ergehen lassen müssen, wenn die Männer sich draussen mit Gott für König und Vaterland erschiessen lassen müssen, wie's ihre verdammte Pflicht und Schuldigkeit ist. Ich erinnere mich eines Bildes von *Gabriel Ferrier* «Les mères maudissent la guerre». Es war anno 1889 im Salon ausgestellt und zeigte auf einer Art Plattform Weiber, welche ihre Kinder beschützend umarmen und gegen die Brust pressen, während unten ein wildes Reiterheer vorüber braust, die Köpfe der Gefallenen an den Sattelknöpfen oder aufgespiesst auf Lanzen tragend. In seiner malerischen Wirkung stand es bei weitem nicht so hoch, wie das oben besprochene *Marr*'sche Bild, und doch kam er mir immer wieder in den Sinn, jener Titel, «Die Mütter verwünschen den Krieg», — das liesse sich wohl auch unter das *Marr*'sche Bild als Titel setzen. Sein Ausdruck appellirt an die Menschlichkeit, es ist eine Anklage gegen all Jene, denen die Geschicke der Menschheit momentan vom Schicksal in die Hände gegeben sind und die es sehr wohl so einzurichten wissen, dass der Jammer nicht bis an ihr Ohr klinge. Dafür hat man Musikcorps, Pfeifer, Trommler und andere Dinge, und schliesslich — wer bezahlt die Kosten anders als Jene, die auf dem Schlachtfelde dem Feinde den Rücken kehren mussten, oder, wenn sie glücklich genug waren, einen hinreichend guten Schuss zu bekommen, ihre Hinterbliebenen. — Weiter!

Das eigentliche Soldatenbild, die Schlachtenmalerei, scheint in Deutschland momentan arg darniederzuliegen, nicht etwa, weil die Kräfte fehlen, die sich damit beschäftigen, sondern weil kein Mensch, auch die Staaten, dafür ein wärmeres Interesse besitzen. Der Umstand ist charakteristisch für eine Zeit, die allerorts von Waffen starrt. Im grossen Ganzen waren selbst jene Arbeiten gezählt, die kurz nach dem glorreichen Feldzuge ihren Platz in öffentlichen Gallerien fanden, und einer unserer berühmtesten und tüchtigsten Maler, welche sich mit solchen Stoffen beschäftigten, *Franz Adam* in München, hatte Noth, sich trotz seiner brillanten Leistungen materiell über Wasser zu halten. Kommt man in's Winterpalais zu Petersburg, in die weiten Räume des Schlosses von Versailles, so sieht man die Wände bedeckt mit Malereien, welche den Ruhm der heimathlichen Armeen predigen. Und wir? —

Es ist ein eigenthümliches Capitel, dasjenige der Geschichte der deutschen Schlachtenmalerei.

Franz Josef Amling in Schleissheim bei München gibt einen Angriff französischer Cuirassiere während der Schlacht von Sedan. Die heranrasenden Schwadronen jagen direct dem Beschauer entgegen; ob sie attaquiren oder, bereits geworfen, seitlich abreiten, ist nicht klar ersichtlich, indessen ist die Bewegung in der Masse gut und lebendig gegeben. Vom nämlichen Künstler finden sich zwei weitere Bilder, die viel gute Seiten aufweisen, «Rendez-vous vor der Fuchsjagd» und «Piqueure».

Als vortreffliches Militärportrait sei dasjenige Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Arnulph von Bayern von *Carl Seiler* in München genannt, das den Divisionschef zu Pferde mit einigen Stabsofficieren zeigt, während im Hintergrunde eine lange Infanteriecolonne vorübermarschirt. Das Bild hat alle Vorzüge der trefflichen Malweise *Seiler's*: es ist vortrefflich gezeichnet bei ausserordentlich aufmerksamer Durchführung bis in's kleinste Detail, ohne dass es desshalb kleinlich wirkte. Dasselbe gilt von *Wilhelm Velten's*, München, «Biwak», einem sehr lebendigen, fein luftig gehaltenen Bilde. Eine andere Arbeit desselben Künstlers gibt «Kavalleristen im Quartier», mit Säbelputzen und Pferdestriegeln beschäftigt, ein Drittes «Pferde», die den Fluss aufwärts Barken schleppen. Als hieher gehörig möge noch das kleine hübsche Soldatenbild von *Fritz Birkmeyer* in München genannt sein, das eine bayerische Colonne zeigt, die nach langem Marsche endlich angesichts des Zieles in den Jubelruf «Paris, Hurrah!» ausbricht.

Mit um so grösserem Nachdrucke wendet sich die Kunst unserer Tage dem Leben und den Werken des Friedens zu. Hat die Ausstellung auch keine jener durchschlagenden Arbeiten aufzuweisen, wie sie z. B. *Roll* mit seiner «Grève des mineurs», *L'Hermitte* in dem Bilde «Le vin», *Menzel* in seiner «Darstellung der Borsig'schen Maschinenfabrik» etc. lieferten, so ist doch die Zahl von Bildern, die nicht mehr in Themata der Vergangenheit zurückgreifen, gegenüber früheren Jahren eine ungemein grosse. Freilich sind Viele, die den Wahlspruch

O sia arte, o sia natura
Che di belta sia matura

(Ob Natur oder Phantasie — die künstlerische Reife macht den Werth aus) vorerst noch nicht in seiner ganzen Grösse sich als eigenes Endziel erkoren haben, doch ist es unverkennbar, dass jenes Hinneigen zur rücksichtslosen Nachbildung, hinter der weder Geist noch Witz steckt, im Rückgange begriffen, dass das eigentliche Erfassen des künstlerischen Momentes gerade in Dingen, die unserer Geschichte, unserer Zeit angehören, im Steigen begriffen ist und man nicht allgemein mehr schlechtweg die erste beste schmierige Erscheinung als Thema für ein Bild anschaut. Der Russ, den die Arbeit auf Gesicht und Hände streut, die fettlose Muskulatur der Arme, die sich im Kampfe um's Dasein täglich bis zur Ermüdung rühren muss, die Blouse, die den Mann der Arbeit charakterisirt, das Alles verlangt sein künstlerisches Studium ebenso wie jede andere Aufgabe und Jene, die da glauben, leichten Kaufes über solche Dinge wegzukommen, wenn sie lediglich die oberflächliche Erscheinung der Dinge in oberflächlicher Weise wiedergeben, sie geben sich einer Selbsttäuschung gewöhnlichster Art hin; das lehren die wirklich bedeutsamen Erscheinungen auf diesem Gebiete.

Wir nannten *Roll*. Er hat eine colossale Leinwand geschickt, die indessen keineswegs dazu dient, ihn von seiner wirklich grossen Seite zu zeigen, denn es ist nicht abzuleugnen, dass bei allem Geschick, was darin entfaltet ist, dennoch eine gewisse Flauheit die ganze Erscheinung beherrscht. Das Bild stellt einen Bauplatz dar, auf welchem übrigens nicht recht klar ersichtlich ist, um was es sich eigentlich handelt; vielmehr macht es den Eindruck, als hätte der Künstler verschiedene Phasen der Arbeit, die nicht gleichzeitig sich entwickeln, in ein Bild zusammengefasst. Rechts werden z. B. riesige Pfähle, mit eisernen Stiefeln versehen, emporgewunden. Es handelt sich also um eine Fundamentirarbeit, der auch die auf hölzernem Unterbau sich bewegende Rollbahn, die brückenartig über den Platz weggeht, entspräche. Vorn aber stehen Leute, die mit dem Versetzen grosser Werkstücke beschäftigt sind, Andere schleppen Steine herzu, Arbeiten, die beim Fundamentiren mittelst Pfahlrost sich nicht gleichzeitig vollziehen. Die Arbeiterfiguren sind etwas stark gedrungene Gestalten, zum Theil in der Bewegung ungemein wahr, aber sie wirken nicht plastisch, sie haben keine Luft vor sich noch hinter sich, sie sind nicht rund, sondern platt. Was vorzüglich an der Arbeit zu nennen ist, das ist das feste Durchführen eines bestimmten Lufttones. Es fällt kein einziges Stück des ganzen Bildes in der Farbe heraus, dennoch gehört das Ganze nicht zu *Roll's* hervorragenden Arbeiten. Seine drei Portraits gehören desgleichen nicht in das Niveau, auf dem man *Roll* sonst sich bewegen zu sehen gewohnt ist, sie haben Eines, breite, klare Vortragsweise. Am stärksten spricht entschieden eine landschaftliche Studie: «Felsiges Meeresufer» mit stark bewegtem Wasser, dessen gelbe, zerstiebende Wogen etwas Gewaltiges in der Erscheinung haben.

Mag es am Licht oder an der Umgebung liegen, — ich weiss es nicht, — *Liebermann's* Netzflickerinnen machen den gleich günstigen Eindruck wie auf der Pariser Weltausstellung nicht; sie wirken, obschon im Lufttone der endlos weiten Fläche und des hell bewölkten Himmels ein gewisser Reiz liegt, doch nicht so klar, vielmehr hat die Farbe etwas russiges und die Art ihrer pastosen Behandlung ist zu roh; die Natur sieht denn doch etwas anders aus und viele unserer am kräftigsten vordringenden Realisten stehen ihr durchaus nicht immer am nächsten. Das zeigt sich mehr als deutlich, wenn man, ein paar Tage draussen durch Wald und Feld sich ergehend, nur die Natur vor Augen hatte und dann plötzlich wieder eine Menge von Bildern sieht, die den Eindruck des intimen Strebens zwar machen, den Nagel dabei aber dennoch nicht auf den Kopf treffen, sondern gelegentlich auch einmal ganz gehörig daneben hauen. Dieses Eindruckes konnte ich mich keineswegs entschlagen, als ich mit frischen Augen zum ersten Male vor das *Liebermann*'sche Bild trat und er ist mir bis zur Stunde auch geblieben. Aehnlich verhält es sich mit den über alle Maassen grossen Bildern von Graf *Kalckreuth* in Weimar. Was sagen uns Arbeiten dieser

Art mehr, als dass der Künstler sich bemüht habe, eine Riesenleinwandfläche zu bemeistern, was in Bezug auf das Zudecken mit Farbe vollkommen, in Bezug auf das Malen an einzelnen Stellen geglückt ist! Ein Weib, im Zustande hochgesegneten Leibes, in Profil, Lebensgrösse, die Hände unter der Brust übereinander geschlagen, an einem Kornfelde hinwandelnd — ist das eine missverstandene Allegorie der «Sommerszeit» oder eine massige Naturstudie, die lediglich durch ihr Format aufdringlich wirkt? Und das Zweite, ein Bursch mit seinen zwei Braunen vom Felde heimkehrend, und im Vorüberreiten mit einer Bauerndirne sich unterhaltend, Alles lebensgross, was steckt dahinter anders als das Verdienst, ein ziemlich trockenes Stück Natur trocken wiedergegeben zu haben? Oh, das ist es nicht, was die Grösse einer wahrhaft realistischen Auffassung ausmacht, ebensowenig wie die Grösse des Plakates an den Strassenecken es verbürgt, dass der darauf versprochene Kunstgenuss ein entsprechend grosser sei. Vergleicht man damit Bilder wie z. B. jenes von *Josef Israels* im Haag: «Muttersorgen», was für ein ganz anderer künstlerischer Geist weht Einem da entgegen. Es ist eine ärmliche Stube, in die uns der Maler führt; am Tische beim Fenster sitzt die Mutter, das kleinste Kind auf dem Schoosse, mit Flicken von allerlei zerlumpter Wäsche beschäftigt; an ihre Knie sich anlehnend ein kleines, blondes Mädel; welche Einfachheit und Grösse spricht aus der Auffassung und in welch' eminentem Maasse sind die malerischen Ausdrucksmittel da zur Geltung gebracht. Ja, das ist Armuth, Sorge, gedrücktes Dasein und dennoch spricht aus der Haltung der weiblichen Figur so etwas ungemein nobel Mütterliches, die Sorge um Jene, die aus eigener Kraft dem Leben noch nichts abzuringen vermögen. Darin liegt ein wahrhaft grosser Zug; nicht das äusserliche Interesse für die optische Erscheinung allein ist es, die wie ein Magnet dabei wirkt, es ist vielmehr der klare künstlerische Ausdruck, der das Wesen der Sache, ihre geistige Bedeutung ganz erfasst hat und ungeschmückt, aber auch unbeschmutzt wiedergibt. Ich habe gleich nach dem Höchsten gegriffen, weil es als realistisch gehaltenes Bild vielleicht mit das Hervorragendste der Ausstellung ist, weil es ferner nicht mehr blos als Malerei wirkt, sondern wie Worte, wie Mitgelebtes, Mitempfundenes.

Oder greifen wir nach einem, zwei anderen Realisten vom reinsten Wasser, die zwar unter sich völlig verschieden, doch mit gleichem künstlerischem Enthusiasmus ihren Zielen entgegen streben. *L. Massaux* in Brüssel und *Fritz Thaulow* in Christiania, denen man, um die Vielfarbigkeit des Vergleiches zu erhöhen, noch *Jean Boldini* in Paris, *Paul Albert Besnard* ebendaselbst und Andere anschliessen kann. Mit welcher Wucht treten nicht bei *Massaux* die vollen, satten Farbenaccorde der Natur in ihrer vollen, ungebrochenen Klarheit auf! Wo ist ein einziger Fleck, der den Schmutz einer aus unwahren Mischtönen bestehenden Palette aufwiese? Und mit welch' unmittelbar wirkender poetischer Reinheit tritt Einem da die Natur entgegen! Das Eine, «Morgen» betitelt, ist ebenso einfach und dabei gross, wie das Andere, eine «Viehweide». Dort steht eine Frau, eine Hüterin (aber kein ausgesucht hässliches Weib, was natürlich unsere guten deutschen Imitatoren als erste Grundbedingung angenommen hätten), auf der thauigen Wiese im Grase, hinter ihr ein paar Stücke Rindvieh und noch weiter Bäume und dahinter Luft; ein Stück Landschaft mit Staffage, wie man es überall findet, wenn man nicht gerade in die Steinwüsten Arabiens geht. Doch — von Staffage kann dabei nicht die Rede sein, denn Alles, was auf dem einen wie auf dem anderen seiner Bilder ist, spricht mit gleicher Stärke, es ist eben ein Stück Natur, malerisch und gesund interpretirt. Dass diese Arbeiten von Seiten der Jury ohne Auszeichnung blieben, ist ein geradezu unbegreifliches Vorkommniss, da Leistungen, die bei Weitem nicht das Niveau der *Massaux*'schen erreichen, damit bedacht worden sind. Man kann doch nicht wohl annehmen, dass das Verständniss für solche Arbeit fehlte — oder? Der Anerkennung wären sie wohl werth gewesen!

Nicht allein aus seinen, sondern auch aus den Bildern der übrigen aufgeführten Maler, die denn doch weiss Gott mehr zu bedeuten haben, als ein halbes oder auch ganzes Dutzend unserer Duodez-Realisten-Genies und Nachempfindler, spricht eine Lust an wahrer, kraftvoller, leuchtender Farbe, dass man beinahe wähnen könnte, sie sei ein beredter Protest gegen das tonlose, graue Zeug, was wir par ordre du Moufti anbeten sollten, von dem alle Welt die «Empfindung» in den Himmel hob und hinter dem im Grunde genommen nichts Anderes steckte, als eine colossale Aufgeblasenheit, ein künstlerischer Schwindel ohne Gleichen, dem jede reelle Basis fehlte und der in seiner Art an die gewagtesten Gründer-Speculationen der Wiener Börsianer-Schwindel-



Bruno Piglhein pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Blind.



zeit erinnerte. Nein, nein, davon wollen wir nichts wissen; der gesunde Sinn, der vorerst doch noch in einem guten Theil der modernen Künstler lebt, wird diese selbst sich lobenden Thaten dahin bannen, wohin sie gehören.

Ich nannte *Thaulow*. Ja, er ist Realist durch und durch, denn seine Arbeiten haben den Stempel der überzeugenden Wahrheit an sich; sie sind nicht von ungefähr entstanden. Mag da Einer kommen und sagen: «Ach, was, Schnee und lauter Schnee, das ist keine Kunst zu malen»! Man hänge nur ein paar der ersten besten Atelier-Schnee-Bilder neben diese *Thaulow's* und man wird sehen, wie sie dagegen abfallen. Das eine zeigt ein paar verschneite norwegische Gehöfte, zu denen auf stark beeistem Pfade ein Schlitten hinfährt. Rückwärts steigen Berge an, deren Absturz halb von ziehendem Nebel verdeckt ist. Beim Anderen bildet ein weiter, weisser, sonnenbeschienener Plan, über den eine norwegische Bäuerin mit langen Schneeschuhen dahinschreitet, den Vordergrund. Rückwärts steigt das Terrain an; verschiedene Bauernhöfe liegen dort, aus deren Schornsteinen der Rauch in den hellen, klaren Winterhimmel aufsteigt. Das Thema ist auch hier so einfach wie möglich. Der Reiz, der daran haftet, liegt im liebevollen Eingehen auf jede Eigenthümlichkeit; das Ganze sieht scheinbar einfach gemacht aus, gerade so einfach, wie die Natur aussieht und dabei steckt in beiden Arbeiten eine Poesie ganz eigener Art, die absolut nichts Erfundenes an sich trägt, sondern direct spricht, wie der frische kalte Winterhauch, der an solch windstillen Tagen um Augen und Ohren fächelt. Es ist ja eine Ketzerei, wenn man die Sachen der eigenen Landsleute nicht ebenso gut findet; aber ich begehe sie in Gottes Namen, denn ich finde trotz dem vielen Vortrefflichen an deutschen Landschaften nichts, was hier als gleichwerthig im nämlichen Sinne bezeichnet werden könnte, ausser allenfalls *Reininger* in Stuttgart, dem aber das Feste, Körperhafte in der Erscheinung noch ein wenig abgeht, oder *L. Berkemeier* in Weimar, der noch ziemlich roh, wenn auch sehr gesund in der Anschauung ist, oder *Richard Thierbach* in Stolberg, dessen Sachen auch ungemeine Schärfe der Beobachtung verrathen, oder die gewitterregenschweren Kastanienbäume von *H. Thoma* in Frankfurt a. M.



F. Fehr. Modellpause.

Es gibt eben doch nur Zweierlei: Entweder schaffende Phantasie oder wahre, poetische Natur-Wiedergabe. Was dazwischen liegt, ist wie ein unfruchtbarer Acker.

Total anders als die Vorgenannten, und dennoch in seiner Art ebenso lebenswahr und frisch äussert sich *Jean Boldini* in seinen Figurenbildern. Das Eine ist ein Herren- vielleicht Selbstportrait; die Stuhllehne nach vorn, den einen Arm über diese gelegt, so dass die Hand lang herunterhängt, das Gesicht voll und ganz dem

Beschauer zugekehrt, sitzt der junge Mann mit dem hageren Gesicht und den scharfblickenden dunkeln Augen da. Auf dem andern, «die zwei Freunde» betitelten, sitzt ein alter und ein junger Herr in gemüthlicher Unterhaltung beisammen, tief in die weichen Fauteuils versenkt, der eine im Profil, der andere en face gesehen. Beide Bilder, obschon nicht gross an Dimension, gehören zu jenen Erscheinungen, die man, sind sie einem einmal begegnet, nie wieder vergisst. Sie haben etwas durchdringend Wahres und sind dabei von einer malerischen Vollendung, die sich kaum weiter treiben lässt. Sie wirken, was die Treue der Wiedergabe anbelangt, photographisch richtig, ohne dass ihnen jedoch die Schattenseiten dieser Reproductionsweise nach dem Leben eigen wären. Beinahe wie von einer anderen Hand gemalt, erscheinen Einem drei weitere, grössere Bilder desselben Meisters, die, wenn auch vielleicht künstlerisch nicht auf demselben Niveau wie die Kleineren stehend, doch Zeugniss geben für eine Freiheit der Anschauung und Vielfältigkeit der Auffassung, wie sie eben nur ganz genialen Menschen eigen ist, nicht aber Jenen, welche die Kunst als eine Melkkuh anschauen. Zwei der Portraits, Damen darstellend, wirken beinahe wie decorative Panneaux, denn das Verhältniss von Breite und Höhe zeigt die letztere Dimension in bei weitem überwiegendem Massstabe. Auf dem Einen, wo der Horizont ganz ungewöhnlich hoch genommen ist, sitzt die elegant und dabei leger gekleidete Dame mit den 22 knöpfigen Handschuhen so, dass ihre unteren Extremitäten über den Rahmen hinausfallen; beim Anderen hat das Original, eine jener charakteristisch elastischen Pariser Figuren, die den Eindruck wahrer Aalsgeschmeidigkeit machen, gestanden, den En-tout-cas quer vor die schlanke Figur haltend. Es liegt so unendlich viel Geschick und Chic in den beiden Sachen, wie man es eben nur da lernen kann, wo der wahre Chic zu Hause ist und die tonangebenden Kreise morgens weder den Börsenjobber machen, noch mit Bierfässern oder geschlachteten Schweinen hantiren, sondern eben Menschen sind, die das Leben als ein Geschenk anschauen, was mit wirklicher Feinheit zu geniessen eine ebenso grosse Kunst ist, wie irgend etwas Anderes. Zwar sagt man (d. h. wir sagen es), man lebe in Deutschland züchtiger und tugendhafter als in Frankreich! Nun — man thut es Gott sei Dank hüben und drüben; indessen geben unsere Kreise, wo wirklich gelebt wird, in schlechter Beziehung jenen von Paris nichts nach, blos sind sie nicht so voller Grazie, voller wahrer feiner Gesellschaftlichkeit. Wer immer wieder das Lied vom deutschen Herzen und vom deutschen Gemüth singt, der hängt eben noch mit dem Kopf und mit den Beinen in den Sphären einer ganz grundverlogenen Romantik, die noch heute mit lächerlichen Trümpfen wie «fränkische Tücke» und ähnlichen Schlagworten um sich wirft. Käme doch einmal ein Sittenschilderer, der ohne Augenzwinkern und ohne Abhängigkeit sociale Bilder malte, wie sie bei uns wirklich sind, ich glaube, man würde ihn steinigen. Wir sehen Ibsen's Dramen und beruhigen uns damit, dass das möglicherweise für Norwegen zutreffend sei, aber wir, ach wir schwimmen ja immer in Idealen und gar Mancher hat diese Schwimmerei mit einem elenden Untergange bezahlt. Und nun noch das dritte Portrait von *Boldini!*

Gott, wie man sich so kann malen lassen, wird manches zartbesaitete Menschenkind sagen! Die Frau ohne Schmuck, ohne Bracelet, nicht einmal in ihrem besten Rocke! Ohne Säule, ohne Draperie im Hintergrunde, nicht einmal ein Stück von der guten Stube und von der feiertäglichen Portraitirungs-Miene erst recht keine Spur! Und das junge Mädchen, was da hinter Papa und Mama hergeht! Wo könnte man es da riskiren, das Bild einem jungen Manne zu zeigen und dazu zu sagen: Das ist unser unverheirathetes Töchterchen, die wir immer die «häusliche Emma» nennen, weil sie jetzt schon so einen «tiefen» Zug hat, wie es bei einer geordneten Häuslichkeit der Fall sein muss, wo die Frau den Mann ihrer Wahl einmal glücklich machen soll! Ach ja, wir geben ihr doch ganz andere Dinge mit auf den Lebensweg als blos ein bescheidenes Capital! — — Nein, von all diesen Häuslichkeitsattributen, die eigentlich ein bürgerlich solid gemaltes Familienportrait zieren müssten, hat *Boldini* Abstand genommen, denn die Drei, die da hell lachend dem Beschauer entgegengehen, scheinen eben aus einer Gesellschaft, vielleicht aus einem Café, einem Restaurant zu kommen, wo sie sich brillant amüsirten; alle Drei sind seelenvergnügt; Mr. Brown, so heisst laut Katalog das Familienoberhaupt, lacht was Zeug hält und zeigt dabei ein ziemlich verwettertes Gebiss. Die wohlbeleibte Mama theilt offenbar die Gefühle ihres Eheherrn vollständig, jedoch mit jener Würde, welche das Dicksein von selbst gibt und das Töchterchen — nun das ist vergnügt, wie man in Süddeutschland zu sagen pflegt, vergnügt wie ein Maikäfer. Das Format des ganzen Bildes hat

etwas Ungeschicktes, es ist beinahe quadratisch, aber das ist schliesslich Nebensache; das Hauptsächliche bleibt doch immer der Eindruck des Bildes, und der ist ein lebensfrischer, wahrer, von einem liebenswürdigen Zuge angenehmer Bonhommie durchwehter. Es liegt Humor darin und dieser wirkt unwillkürlich beim Beschauer nach oder er reisst ihn mit sich fort.

Ich nannte weiter *Besnard*. Er ist mit seinen Arbeiten den wässerigen Luministen und den neuen Ultramarinfärbern gegenüber geradezu das, was etwa Feuer im Gegensatze zu Wasser ist. Die Verneinung der Farbe, die einige Zeit hindurch bei Jenen, die der Selbstständigkeit entbehren, auf die Tagesordnung gehörte, ist durch ihn geradezu in's Gegentheil verwandelt. Dass, abgesehen von der Geschmacklosigkeit, die in der nebligen Graumalerei an und für sich liegt, die Anhänger dieser Richtung entweder abnormale Augen haben, oder als Maler nicht sehen lernten, das ist die einzig offene Wahl; das Letztere muss man Vielen verzeihen, die unter dem Namen «Künstler», geschweige denn erst «Künstlerin», die Welt mit ihren Producten in eine zweifelhafte Glücksstimmung versetzen; das Erstere aber ergibt sich als ganz positives Resultat der Physik, oder genauer gesagt, der Optik, und wer sich dafür interessirt, kann das Ausführlichere bei «Helmholz, Malerisches in der Farbenlehre» oder bei Bezold finden. Es ist interessant zu erfahren, dass in manchen Fällen die positiven, mathematisch richtigen Resultate der Optik sich vollständig mit Dem decken, was gesund sehende Maler instinctmässig von selbst thaten, wenn sie den Eindruck der Natur wiederzugeben versuchten. Die Sache beruht auf ziemlich einfachen Principien und wäre für die Erziehung von künftigen Künstlern, da man ihnen doch die alte ehemals nothwendige handwerkliche Fertigkeit nicht mehr mit auf den Lebensweg zu geben vermag, von ganz wesentlichem Nutzen; denn, was darin festgestellt ist, das ist von absoluter Wahrheit, ist keiner Wandlung der Mode unterworfen und setzt, um verstanden zu sein, blos einen gesunden Menschenverstand voraus, keine höhere Vorbildung, auf die leider an unseren Academien gar nicht reflectirt wird. In diesen ausserordentlich interessanten und klaren Auseinandersetzungen finden sich z. B. Erklärungen über die Abstufung von Dunkelheit und Helligkeit, die, will man seine Schlüsse consequent weiter ziehen, die ganze Graumalerei als einen absolut optischen Unsinn erscheinen lassen, was sie offenbar auch ist, trotzdem sich vielgenannte Namen in diesem Cometenschweife bewegen, dessen eigentlicher Kopf ganz richtigen Zielen zustrebte. Es ist hier der Platz nicht, mich weiter über die Facta jener geistreichen wissenschaftlichen Studien zu verbreiten; wer sie lesen will, der wird viel daraus schöpfen. Sie den Widersachern empfehlen, hiesse die Geschichte vom Franciscaner-Guardian und vom Rabbi in veränderter Gestalt aufwärmen.

Besnard nun, wie gesagt, ist der Antipode der Farblosen. Ich gedachte seiner schon gelegentlich der Nennung verschiedener Bilder und Darstellungen von Nuditäten. Jenes «Femme qui se chauffe», das ich als ein geistreiches Farbenexperiment nannte, ist seither durch zwei weitere Bilder desselben Malers beinahe übertroffen worden. Das Eine ist die «Vision de femme», über die selbst die Pariser Welt dies Jahr in eine gewisse Aufregung gerieth, denn man sagte sich, das sei einfach eine Art von Farbenraserei. Man sagte dies, vielleicht weil die meisten Augen an kraftvoll farbige Erscheinungen nicht mehr gewohnt waren; bei uns finden vielleicht Manche hohnlächelnd das Gleiche, weil sie dergleichen geniale Erscheinungen nicht gewöhnt sind. Vor Allem wird natürlich jene Welt, die blos urtheilt und selbst nicht schaffend auftritt, darüber herfallen und mit der Gründlichkeit der deutschen Studirstubenüberzeugung darzuthun versuchen, dass die «Vision de femme» eigentlich der künstlerische Antichrist sei. Anderseits aber werden wir sicher nächstes Jahr eine Reihe einheimischer Namen durch Bilder vertreten sehen, von denen vielleicht selbst der Autor nimmer recht weiss, was sie eigentlich vorstellen sollten, wobei ihm vielmehr nur so ganz unbestimmte Ahnungen über ein Geflimmer von Cadmium, Zinnober, Stil de grain, gebrannter Terra di Sienna etc. vorschwebte, aus dem er ein Bild zu machen gedachte. Nun, Beides thut dem Original keinen Eintrag, denn aus diesem — ich möchte übrigens selbst nicht immer so ein Ding vor mir haben — spricht zwar ein wahrer Paletten-Hexensabbath, aber wer es will, der sieht auf den ersten Blick, dass er es da mit dem Werke eines ganz genialen Menschen zu thun hat. So etwas kann nur einer machen, dem etwas einfällt, der seine Phantasie aus einem breiten, immer bis zum Rande sprudelnd vollen Füllhorne ausgeben kann und der vor Allem ein intensives Fühlen für stark farbige Contraste hat. Ich weiss selbst nicht, was für ein Mixtum compo-

situm von Lichtquellen da zusammengewirkt haben muss, um die weibliche Erscheinung über und über mit grünen Reflexen zu bedecken; dann gestehe ich auch offen, dass mir ein Act in einfachem Tageslicht, nobel aufgefasst und schön gemalt, wie jener von *Carolus Duran*, entschieden lieber ist; dennoch vermag ich mich des Eindruckes nicht zu entschlagen, dass diese Vision ein eigenthümlich geniales Gepräge an sich trage und ich gerne die Ueberzeugung hege, es könnten sich nur ausgeprägte Philisterseelen davor einen Dégoût holen; freilich, zu Lederhosen passt so etwas nicht, denn da sprühen zu viele geistige Funken. Dass *Besnard* ein Gefühl für Farbe hat, wie es wohl nicht vielen unserer malerischen Zeitgenossen beschieden ist, geht aus dem in unmittelbarer Nachbarschaft hängenden Familienportrait hervor. Manchem mag es vielleicht erscheinen, dass gewisse italienische Bilder in der Farbe vielleicht vergleichbar wären. Ein tieferes Eingehen zeigt aber gar schnell, durch welche Kluft *Besnard* von diesen getrennt ist. In dem Familien-Portrait hat er eine Scala angeschlagen, die vielleicht im ersten Moment das Auge wie eine plötzliche farbige Feuererscheinung berührt, denn die schärfsten Contraste stehen da unmittelbar neben einander, er hat sich vor der reinen, ungemischten Farbe nicht gescheut. Und dabei welche Zeichnung in den Köpfen der Kinder, welches Ineinanderführen in den Uebergangstönen, welche klare Empfindung für körperhafte Erscheinung, die rein nur mit Farbe, nicht mit ausgesprochenen Schwärzen und entgegengesetzt wirkenden Helligkeiten hervorgebracht ist. Ich bin der festen Ueberzeugung, dass das Bild, wenn es nur einmal in geringem Maasse die zusammenstimmende Wirkung der Zeit erfahren hat, d. h. wenn es etwas patinirt ist, wirken wird, wie irgend ein farbenglühendes Stück der alten Venezianer-Schule, die heute jedenfalls auch ganz wesentlich anders aussehen, als sie am Tage ihrer Vollendung sich dem Auge des Beschauers zeigten. (Das haben gar manche Restaurirungsversuche, geglückte und verunglückte, dargethan, man braucht nur in den verschiedenen Gemäldegallerie-Laboratorien Nachfrage halten.) Item, *Besnard* ist auf alle Fälle eine ganz hervorragende Figur unter Jenen, die nach dem Ziele streben, nicht nur der Erscheinungswelt in Bezug auf die Farbe ihr volles Recht widerfahren zu lassen, sondern sie vielleicht da und dort zu steigern, um einer überaus kräftig ausgebildeten künstlerischen Empfindung vollen Ausdruck zu verleihen. Dass er ohne Zaudern, vor irgend eine grosse, dem modernen Geiste entsprechende Aufgabe gestellt, diese mit der ganzen Kraft eines genialen Menschen anfassen würde, dafür spricht sein Familienportrait; dass er aber anderseits jeder Anforderung an die Phantasie in nicht weniger geistreicher Weise zu entsprechen wissen würde, unterliegt ebenfalls keinem Zweifel.

Es war weiter vorn von *Gervex* die Rede und ich bemerkte damals, dass sich wohl Gelegenheit bieten würde, auf die Franzosen und Andere zurückzukommen, da in den Tagen, wo ich jene Zeilen schrieb, die Ausstellung noch ziemlich unvollendet dastand. Seither ist das nun freilich anders geworden. Die besseren französischen Bilder sind erst gekommen, die Skandinaven zeigen sich noch weit vortheilhafter als schon damals und eine bisher nie gesehene Zahl von englischen und schottischen Malern haben ihre Werke geschickt, die eine ganz ausgesprochen eigenthümliche Begabung und Ausdrucksweise zeigen; die Niederländer sind durch einzelne vortreffliche und viele gute Bilder vertreten; richtungslos im Ganzen, vortrefflich im Einzelnen zeigt sich Deutschland, speciell München.

Also zurück zu *Gervex*. Seine unbekleidete Maskirte ist nicht mehr das einzige Bild, was des Künstlers Signatur trägt, vielmehr bezeichnet eine Reihe von Portraitstudien seine Eigenart in diesem Fache. 1888 stellte er im Salon das Portrait des Dr. Péan (das Bild nannte sich «Avant l'opération») aus und zeigte damit, welch' tiefen Ernst bei der Lösung solcher Aufgaben er zu entwickeln das Zeug habe. Seine diesmal in München befindlichen Portraitstudien zeigen eher eine leichte, geistreiche und gewandte Art, besonders soweit dies die weiblichen Bildnisse betrifft. Viel tiefer geht er bei dem Selbstportrait, das mit vorzüglicher Sicherheit und gleichzeitig äusserst einfach gemacht ist. Es zeigt den Künstler in seinem Tusculum, im Arbeitsgewande, ein Paar breite Pinsel in der Hand haltend, den hübschen geistreichen Kopf voll nach dem Beschauer gewendet und beinahe ganz im Schatten; nur die Stirne wird von einer Lichtwelle gestreift. Das Tonverhältniss des Lichtes zu dem klaren, durchsichtigen, aber durchaus nicht etwa glasigen Schatten ist ausgezeichnet getroffen, die Zeichnung dabei sicher und fest, keinerlei manieristische Fleckenmalerei macht aus dem Kopfe etwas Anderes, als er in Natur ist. Ein weiteres kleines Portrait stellt



Gustav Schönleber pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Riviera di Levante.



den Vater von *Gervex* dar, einen alten Herrn mit breitkrämpigem Strohhut auf dem rundlichen, wohlwollenden Gesichte.

Ein weiterer Pariser, der uns Münchenern schon seit langen Jahren ein lieber Gast ist, das ist *Albert Aublet* in Neuilly s/S. Auch seiner geschah bereits Erwähnung. Doch die Hauptnummern kamen erst nach, zwei Gartenbilder von jener Feinheit und aristokratischen Erscheinung, wie man sie an ihm gewohnt ist; dabei sind die Arbeiten zwanglos und frei in der Haltung; sie sagen Einem ganz direct, dass der Maler das Motiv nicht lange erst in aller Welt gesucht, sondern die Sache so genommen habe, wie er sie eben sah. Das Eine davon, das eigentlich nur eine reizvolle Farbenskizze nach der Natur zu sein scheint, zeigt ein seltsam anmuthendes Farbenbouquet: grüne Sträucher, viel hochgelbe Blüthen und dazwischen hinwandelnd eine Damenfigur in weissem Atlasgewande. Das stimmt ganz wundervoll und selbstverständlich zusammen und man fragt sich dabei unwillkürlich, wesshalb nicht auch andere Künstler dergleichen Dinge in eben demselben Farbenreize sehen und auch malen — man braucht ja nur die



V. Weishaupt. Auf der Weide.

Augen aufzuthun, so bieten sich dergleichen Bilder en masse. Die modernen Damentoiletten sind hübsch, farbig, bewegt in der Linie! Warum cultiviren nicht mehr tüchtige Kräfte dasjenige Gebiet, wo die Anmuth und Schönheit zu finden ist, ohne dass man ihr mit Gretchencostümen oder Reifröcken erst ein gewisses Relief geben muss? Ich frug kürzlich einen jungen Künstler, warum er in die famos gemalte sonnenhelle und blank gescheuerte friesische Stube seines Bildes nicht ein junges Mädel hineingemalt habe, statt des alten Weibes, was, wie es scheine, sein Leibmodell sei? Die Leute kämen dort doch gewiss nicht alt und runzelig zur Welt, sondern es gäbe doch wahrscheinlich auch Erscheinungen, denen Jugendfrische und Fröhlichkeit aus den Augen blitze. Er zuckte die Achseln und meinte dann: «Das ginge mir gegen den Strich, denn dann sähe es aus, als malte ich meine Bilder der Verkäuflichkeit wegen». Seltsame Welt! Erst macht man Alles so zuckersüss, dass einem jeden gesunden Menschen ein wahrer Ekel vor diesen zurechtgestutzten Malpuppen ankommen muss, — nachher wird das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und man sieht jedes schmutzige, alte runzelige Weib als viel dankbarer zur Darstellung an, als Etwas, was gar nicht ausser dem Rahmen realistischer

Bestrebungen liegend, doch abwechslungsweise auch einmal jung, hübsch, frisch sein kann, oder beschäftigt sich die Malerei, die nach dieser Seite hin gravitirt, einzig und allein mit Dingen, an denen der natürliche Mumificirungs- oder auch der Verwesungsprocess sich bereits bemerkbar macht; soll denn der Himmel nimmer blau, der Wald nimmer grün sein, sondern Alles fahl? Nein, damit können und wollen wir uns nicht befreunden, das ist Pseudo-Realismus oder noch besser After-Realismus, den die wirklich Bedeutenden als das betrachten, was es ist: eine Farce.

Das zweite *Aublet*'sche Bild ist nicht minder entzückend als das erste. Es zeigt eine ganze Damengesellschaft, bei vollem Sonnenschein im Garten um einige hochstämmige Rosenbäumchen versammelt und damit beschäftigt, die duftenden Blüthen abzuschneiden. Das hohe Gras biegt sich unter der leichten Last luftiger, kurzer Schleppkleider, die Figuren in weiss, roth, schwarz gekleidet, greifen mit zierlichen Fingern nach den Blumen, kurzum es ist eine Scene voller Anmuth und Grazie, voller Ungesuchtheit, es zeigt weibliche Wesen in jener Weise, die gar leicht das männliche Herz zu schnellerem Schlagen bringt, mitten unter Blumen selbst Blumen. Das schön und gut zu malen, verlangt ebenso sehr seinen Mann, als wenn man z. B. eine ganze Gesellschaft von kartenspielenden alten Spitalerinnen zusammensetzt, denen die Schattenseiten der weiblichen Tugenden, das keifende, böse Maul, aus allen Zügen leuchtet, wie das z. B. auf dem an und für sich vortrefflichen Bilde von *Leo van Aken* in Antwerpen der Fall ist. Jetzt spielen sie Karten und sind ganz züchtig. Der nächste grosse Trumpf regt sie auf, dass sie sich wie raufende Katzen in die Haare fahren werden, dass die gestärkten weissen Hauben unter dem Gegeifer gegenseitiger Beschimpfung schief auf dem Kopf sitzen und die keuchend geathmete Luft pfeifend durch die Ruinen des Gebisses fährt, die Augen funkeln und die krummen Finger zu Krallen werden! Das *Aken*'sche Bild ist vortrefflich in der Charakteristik dieser ehemaligen Menschenblüthen, die jetzt in's Stadium des morsch werdenden, zusammenschrumpfenden Apfels gekommen sind; es ist auch vortrefflich gemalt, aber trotz alledem wollen wir das Schicksal loben, das nicht alle Künstler blos Spitalmaler werden liess, ebenso wie sie nicht Alle, wenn auch Viele in gutem Glauben die Lehre von der alleinseligmachenden Lederhose angenommen haben und jetzt einsehen, dass es damit eigentlich nichts sei und dass Andreas Hofer und seine Getreuen definitiv zu Grabe getragen seien, nachdem Einer und nur der recht sie so geschildert habe, wie es ihre Eigenart verlangte. Es wird sicherlich auch eine Zeit kommen, wo man mit Widerwillen und gerechtfertigtem Abscheu sagt: Was, wieder ein Spitalbild, fort damit! Denn in einer Zeit, wo gerade die jugendliche Kraft der Natur so sehr in den Vordergrund tritt, kann doch unmöglicher Weise das Absterbende, Erlöschende als neubelebend für die Kunst angeschaut werden! Damit lockt man ja doch in wenigen Jahren keinen alten Hund mehr vom Ofen. Uebrigens ist das ja auch nirgends so ausgesprochen wie bei uns zu sehen, die wir bisher mit solchen Neuerungen stets dann zu beginnen pflegten, wenn sie anderswo, da die Bewegung auf künstlerischem Gebiete eine selbstständige und schnellwirkende ist, bereits abgethan und von den Wogen einer ganz neuen Anschauungsweise zum guten Theile verschlungen worden war. Das hat seine Gründe in unserer Unselbstständigkeit, die überall einen Bissen zu erschnappen sucht; da muss wahrscheinlich auch wieder «die heilige Empfindung» aushelfen! Uebrigens ist es gar nicht Aufgabe vorliegender Zeilen, sich mit den Kehrseiten des modern-künstlerischen Fortschrittes zu beschäftigen; es gibt vollauf zu thun, will man die guten und erfreulichen Sachen genügend würdigen.

Unter die Guten, soweit sie charakteristisch sind, mag *E. Duez*' «Portrait des Herrn Hugo fils» gerechnet werden, wenn es sich darum handelte, die vollständig nichtssagende, blasirte Haltung eines jungen Mannes im Frack mit Chapeau claque etc. charakteristisch darzustellen. Ist das Original nicht so beschaffen, dann hat *Duez* es zu verantworten, dass man sein Modell für etwas ganz Anderes als einen Mann von Race hält. Die «Marine» von ebendemselben mag gut sein, einen besonders hervorragenden Eindruck macht sie nicht. Dafür aber zeigt sich *Carolus Duran* wieder einmal in voller Grösse, einmal durch das «Portrait des Malers Thaulow», das anderemal durch einen weiblichen Act von ganz hervorragender Schönheit. Das Portrait ist breit, wuchtig gemalt. Der Kopf hat etwas eckig Energisches im Ausdrucke, geradeso wie die *Thaulow*'schen Bilder sind, und dabei spielt um alle Züge eine unverkennbare Gutmüthigkeit und Weichheit; es ist einer jener Köpfe, die, hat man sie einmal gesehen, einem nie wieder entschwinden, während es sonst bei ausserordentlich vielen Portraits

sehr schwer ist, sich einen bestimmten Eindruck auf längere Zeit zu bewahren, wenn nicht die Art der Malerei von so hervorragender Natur ist, dass sie das Gesehene dem Beschauer fest einprägt.

Die zweite Arbeit von *Carolus Duran*, vollständig anders als das genannte Portrait, aber auch durchaus dem Sujet entsprechend behandelt, zeigt, wie schon bemerkt, einen (sitzenden) weiblichen Act von rückwärts. Die Zartheit, mit der das silbern schimmernde Fleisch modellirt ist, der feingeformte Kopf mit dem tizianisch rothblonden Haare, der tief dunkle, gesättigt rothe Hintergrund, das ist zusammen genommen ein Farbenaccord von vollendeter Harmonie und Schönheit. Gerade an solchen Arbeiten zeigt es sich, wie sehr die Anschauung und das Streben wirklich bedeutender Künstler zu allen Zeiten genau auf Dasselbe hinauslief: Die Wahrheit der Erscheinung mit der Schönheit zu paaren. Es ist eine durchaus falsche Meinung, wenn man glaubt, das künstlerisch Schöne müsse bedingungslos sich von der Wahrheit entfernen. Im Gegentheile beweisen gerade Bilder der allerneuesten Zeit, welche auch moderne Stoffe behandeln, dass das Eine sich mit dem Andern in vollendetster Weise paaren lässt. Ich brauche nur an Bilder von *Morelli*, von *L'Hermitte,* von *Dagnan-Bouveret,* von *Mathey*, *Lavery* u. A. zu erinnern, die durchaus dem Zuge der Natur folgend, auch gleichzeitig eine dominirende Empfindung für schöne Erscheinung einzuflechten wussten. Der Act von *Carolus Duran* ist etwas so einfach Schönes, dass kaum eine Reduction der angewendeten Mittel denkbar wäre. Aber gerade darin liegt die Grösse der Erscheinung.

Ein absichtliches Fernbleiben von leuchtend farbiger Erscheinung scheint *Karl von Stetten* in Neuilly sur Seine in seinen Bildern anzustreben. Sie stechen gegen die kräftig farbigen Aeusserungen, inmitten deren z. B. sein Bild «Die ältere Schwester» hängt, nicht gerade sehr günstig ab, auch scheinen seine Modelle in Bezug auf Längenverhältnisse zum Theil abnorm gewesen zu sein, was ja manchmal vorkommen kann; dagegen haben die zwei kleinen Portraits von *Gustave Courtois* in Paris viel Feines in der Zeichnung sowohl als Farbe. Seltsam schleierhaft, aber doch äusserst interessant, vor Allem ganz meisterhaft in der Zeichnung der Hände, ist die Mutter mit dem Kinde von *Eugène Carrière* in Paris, ausserordentlich plastisch und gut in der Luftwirkung das «Frühstück der Arbeiter» von *Adolphe Binet*, Paris, wogegen der «Plausch» (ein Wort, das die französischen Bäuerinnen wohl kaum verstehen) von *Waclav Brozik*, Paris, ein recht braves, aber kein hervorragendes Bild genannt zu werden verdient.

Hugo Salmson, Paris, gibt in eigenthümlich weicher poetischer Stimmung einige Mädchen in langen weissen Tulle-Kleidern mit Schleier, die in abendlicher Stimmung sich unter blühenden Bäumen ergehen und nennt das Ganze «Frühlingsblumen». Ein Bild von ganz besonders feiner und zarter Empfindung ist *J. G. Cazin's*, Paris, «Heilige Familie». Es ist nichts weniger als ein Heiligenbild, das auch nur im Entferntesten an gewisse traditionelle Typen erinnerte. Davon ist es himmelweit entfernt; vielmehr zeigt es einen offenen Heuschuppen auf freiem Felde, wo sich die Mutter mit dem Kinde ein Lager zurecht gemacht hat. Der Vater steht noch draussen in der kühlen Abendluft und hält Umschau. Das ist so einfach gedacht wie nur möglich und würde direct zum Vergleichen herausfordern, wenn *F. v. Uhde*, München, bei seinem Bilde den ursprünglichen Titel «Der Gang nach Bethlehem» festgehalten hätte. Dadurch, dass es jetzt schlechtweg zwei müde Leutchen zeigt, die dem gastlichen Obdache zusteuern, und der Künstler mithin auf die ursprüngliche Absicht, wie es scheint, ganz verzichtet, liegt der Fall wesentlich anders; er lässt den Mann zu seiner müden Gefährtin sagen: «Dort unten ist die Herberge», und damit wird er der ganzen, ausserordentlich feinen Stimmung, die das Ganze durchweht, entschieden gerechter. Es wird noch später auf ihn zurückzukommen sein.

Unter den französischen Figurenmalern sind weiter noch als ganz hervorragend vertreten zu nennen *Pierre Billet* in Paris, dessen «Aehrenleserinnen» (wahrscheinlich gleichbedeutend mit dem, was der Catalog als «Winter» bezeichnet) coloristisch sowohl als hinsichtlich der Zeichnung, als eines der besten Ausstellungsbilder zu bezeichnen ist. Auf gleicher Höhe steht das andere, das ein von der Sonne gebräuntes Fischermädchen in ziemlich kräftig rothem Gewande zeigt, das am felsigen Strande vom leuchtenden Abendhorizont in halber Höhe überschnitten, die rückkehrenden Boote erwartet. *Laugée's* heimkehrende «Schnitter», leider viel schlechter gehängt, als manche prätensiöse Schwarte, ist, wenn auch der Art *Breton's* nicht unähnlich, ein vorzügliches Bild, dessen gute Zeichnung und Kraft der farbigen Erscheinnng völlig auf gleichem Niveau stehen mit einem zweiten, von ihm

herrührenden Bilde, das eine arme Bauersfrau mit ihren Kindern zeigt.

Albert Breauté's Portrait einer Dame an der Bildhauerdrehscheibe ist ausserordentlich leuchtend im Fleische, besonders ist die Modellirung des Rückens vorzüglich. Durch ein sehr grosses und figurenreiches Bild ist *Gari Melchers* vertreten. Es stellt das Abendmahl in einer protestantischen Kapelle dar und hat in der Richtigkeit der Schilderung religiöser Versunkenheit in den einzelnen Figuren ungemein viel gute Seiten, nur wirkt das Thema an sich etwas langweilig.

Anders Zorn, der schon einmal genannte in Paris lebende Skandinave, hat seinen zuvor berührten zwei Bildern noch ein Drittes angereiht, das in Stimmung und Pinselführung durchaus den andern entspricht: Blaues, glitzerndes Wasser, darin eine nackte weibliche Figur, einerseits hell belichtet, anderseits von allen möglichen Reflex-Tönen umspielt. Es ist vielleicht das Beste von allen dreien, indessen bietet es durchaus keine abweichenden Eigenheiten und man kennt damit seine Palette so ziemlich de profundis, bis er vielleicht einmal etwas Anderes malen wird. Sein ebenfalls in Paris lebender Landsmann *Alb. Edelfelt* hat ein ausserordentlich fein gestimmtes Damenportrait ausgestellt, das den geistreichen Illustrator auch als Coloristen kennzeichnet! Geradezu vortrefflich aber ist die sonnendurchglühte Darstellung eines norwegischen Dorfes im Hochsommer zur Mittagszeit. An den Hängen der Hügel bauen sich die Hütten hinan, auf die von wolkenlosem Himmel die Sonne niederbrennt. Vorn im Schatten kommt ein Bauersmann im weissen Leinwandkittel daher, die Sense über der Schulter; ein Knabe läuft voraus, um den Riegel am Gatterthor aufzumachen. Die Leistung ist vorzüglich zu nennen, die Luftperspective kann kaum weiter getrieben werden; dabei ist die Farbe in lauter entschiedenen Contrasten gehalten und frei vom pleinairistischen Nebel. Es ist sommerlich genommen das was *Thaulow's* Bilder für die Darstellung des Winters bedeuten. Eines Portraits ist noch zu erwähnen, das durch seine ganze Erscheinung Sympathie erweckt; es rührt von *Marcel Baschet* in Paris her und stellt eine sitzende alte Dame vor, deren liebenswürdige, wohlwollende Miene, umrahmt von ehrwürdigem, weissen Haar, von einem ausserordentlich noblen Zuge durchweht ist.

Gotthard Kuehl muss seiner ganzen Richtung nach zu den französischen Malern gerechnet werden, seitdem er die Asphaltirerei seiner Münchener Anfangsstudien vollständig aufgegeben hat und sich einer viel heller



H. Jochmus. Der Gang zur Taufe.

angeschlagenen Tonscala in seinen Bildern bedient. Sein «Ave Maria» ist von Licht durchzogen. Die verschleierte weisse Figur, welche auf der Claviatur der Orgel die zarten Hände in langsamer Bewegung über die Tasten gleiten lässt, während von rückwärts durch ein hohes Fenster das Tageslicht einfällt, ist eine fein empfundene Schöpfung, bei der die etwas vielfach auf-



Julien Dupré pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Bei der Heuernte.



tretenden geometrischen Formen, etwas gemildert, entschieden noch feiner wirken würden. Nicht minder geschickt behandelt ist «das Innere der Johanneskirche zu München», das dem Originale gegenüber vielleicht etwas zu kreidig kalt wirkt. *Kuehl's* Verdienst ist es übrigens, dass sich die Pariser Maler so zahlreich an der Ausstellung betheiligt haben und man darf ihm dafür Dank wissen, denn sie tragen wesentlich zur Vielseitigkeit der ganzen Erscheinung bei und geben in Bezug auf die Selbstständigkeit der Anschauung manch' vortrefflichen Wink; sie wirken anregend nach allen Seiten.

Das französische Thierbild ist nur durch wenige Exemplare vertreten. *Dupré's* famose «Heuernte» wurde schon genannt, *Eugène Burnand's* «Kuh» ist eine reizende kleine Naturstudie. *Jean Boldini's* herangaloppirende Schimmel zeigen den vielseitigen Künstler auch in der Behandlung solchen Stoffes als durchaus gewandt, obschon die starke Skurzirung der Thiere offenbar auf Benützung des allzusehr verkürzenden photographischen Apparates hinweist; *Otto von Thoren's* «ackernde Pferde» sind ebenfalls als tüchtige Leistungen zu verzeichnen, ebenso wie seine «Kuh».

Vorzüglich, wenn auch nicht sehr zahlreich, ist die Landschaftsmalerei vertreten. Auch hier weht eine durchaus gesunde frische Luft. Weder manierirte Hellmalerei, noch russige Atelierstücke treten in den Vordergrund. Vielmehr zeigt sich überall ein durchaus prononcirtes Hinneigen zu klarer, kräftiger Tönung. Das abgemähte Kornfeld mit den hohen Garbenbüscheln von *Alexander Nozal* trifft den Ton eines heissen Erntetages ebensosehr wie sein «Herbstreif» die frostige kühle Stimmung eines Spätherbstmorgens wiedergibt. Vortrefflich durch seine Einfachheit wirkt *Adrien Demont* in den zwei bereits erwähnten Bildern. *Edmond Petitjean*, ein feiner Beobachter der Natur, scheint seit dem Vorjahre sich wieder mehr einer satten und kraftvollen Farbe zu nähern; vor allen Andern ernst und stimmungsvoll wirkt *Victor Binet's* «Septembermorgen». Flaches Vorterrain mit Aeckern und Wiesen, auf denen ein später Blumenflor gedeiht, weiter zurück buschiges Gehölz und darüber hinweg der Blick auf die offene See, in deren ruhigen Gewässern die ersten Strahlen der durch das Gewölk brechenden Sonne sich spiegeln. Nicht minder gross im ganzen Zuge ist *Charles Daubigny's* «Kanal in Holland». Flaches Ufer, Schiffe mit voll aufgespannten Segeln, letztes Leuchten einer Abendstimmung am Himmel. Das Ganze ist von ausserordentlicher Einfachheit der Mache, an vielen Orten ist kaum der Grund gedeckt, aber es drückt eben doch voll und ganz aus, was es auszudrücken hat und athmet eine wahrhaft tiefe poetische Stimmung, ebenso wie der



M. v. Aster. Selbstportrait.

«Winter» von *Emile Breton* in Paris: Ein tiefverschneites Dorf bei hereinsinkender Dämmerung. Das sind lauter Bilder an denen sich das Auge erfreut, weil sie das wiedergeben, was die Natur ja auch immer hat, etwas gewisses Geheimnissvolles in der Wandlung des Lichtes, wogegen das rein auf manieristische Kniffe Abzielende einer bereits stark im Sinken begriffenen Schule, wie z. B. das *Heffner'*sche Abendbild, manchmal im ersten Moment verblüffend wirkt, bei längerem Beschauen aber durchschnittlich nicht stichhaltig ist. Von eingehender Luftbeobachtung zeugen

die rein durch ihre Farbenperspective vorzüglichen Bilder von *Eugène Jettel* in Paris, eigenthümlich wahr das winterlich hellgrünblitzende Wasser auf *Louis Lepère's* «Seine am Quai de la Rabée», voller Sonnenschein jenes auf dem skizzenhaft festgehaltenen Eindrucke von *Baque* und schliesslich sei des reizenden Flussbildes *H. C. Delpy*, sowie des feinen Dorfstrassenbildes von *Binjé* nicht vergessen. Was anderwärts einmal von Stillleben mit Gläsern, Tellern, Kesseln u. s. w. gesagt wurde, «Une casserole c'est toujours une casserolle», das unterschreibe auch ich vollständig und von diesem Standpunkte aus muss man die Stillleben von *G. Fouace* und *A. Vollon* als durchaus virtuos gemalt bezeichnen.

Als in vielen Beziehungen durchaus an die französischen Maler sich anlehnend, muss ein grosser Theil der Niederländer, die Belgier noch beinahe mehr als die Holländer, genannt werden. Andere neigen mehr jener gewissen holländischen Anschauung zu, die mehr auf eigentliche abgerundete Bildwirkung, als auf die mehr oder weniger detaillirt scharfe Wiedergabe eines Stückes Natur ausgehen und dabei meist etwas im Tone haben, als wenn das ganze Bild einen Wiederschein von Gold als Lasur hätte. Dass gerade diese Letzteren — es sind damit nur Landschaften gemeint — oft etwas fabelhaft Erwärmendes haben, was man auch an den *Hobbema's* und *Ruysdael's* findet, ist unzweifelhaft. Sie gehen eben nur auf Stimmung aus und man kann sicher sein, dass sie überall gut wirken, was bei sehr gehaltenen Sachen nicht immer der Fall sein dürfte. Eng zusammengehäuft und ohne Variirung des Grundtones nebeneinander gestellt, wirken sie zuweilen etwas schwer.

Von *Israels*, einem durchaus selbstständigen und in vielen Beziehungen bahnbrechenden Künstler, der mit der vollen Rücksichtslosigkeit des Genies auf selbstgebahnten Wegen voranging und eine Reihe von sehr tüchtigen Schülern nach sich gezogen hat, war weiter oben die Rede. Sein bedeutendster Nachfolger ist ohne Zweifel *Albert Neuhuys*. Er hat von dem Meister die kernige, markige Art der Auffassung, indessen geht er in der Durchbildung farbiger Contraste weiter als *Israels* es jetzt zu thun pflegt, denn vielfach beruhen *Israels'* coloristische Mittel auf einem durchgehenden Localtone, der nur stellenweise durch eine flüchige mit beinahe trockenem Pinsel hingesetzte, niemals dünne Lasur Abwechselung erhält. Der Localton hat oft etwas Braunes, indessen ist er nie brenzlicht wie bei manchen unserer älteren Künstler, welche die Untermalung der Schatten mit gebrannter Terra di Sienna sehr häufig anwendeten; diese ist im Laufe der Jahre durchgewachsen und macht so die Schatten unangenehm brandig. *Israels'* Palette scheint überhaupt durchschlagende kräftige Farben nicht zu enthalten: er stimmt stumpf aber fein zusammen und darin geht nun wie gesagt, *Neuhuys*, der auch ein wenig etwas von den Pariser Coloristen angenommen hat, etwas weiter. Ein «Ländliches Interieur» (der Titel klingt zu bescheiden) zeigt eine fein abgewogene Farbenstimmung, bei der er allerdings auch gerade ausserordentlich pomphaft mit seinen Mitteln gehaust hat. Am Fenster sitzt eine Kartoffel schälende Frau, neben ihr steht ein flachshaariges Kind, das sich am Tische zu schaffen macht, nebenan der Korb mit niedrigem Wiegengestell; ein grüner Vorhang verdeckt den Zugang zum Nebengemach, mässiges Licht erhellt das ärmliche Zimmer; immerhin macht das Ganze den Eindruck, als wenn da die Zufriedenheit wohnte und der Neid gegen die oberen Zehntausend ein ungekanntes Ding wäre. Aehnlich, in sich abgeschlossen, einen kleinen Kreis glücklicher Menschen darstellend, ist das zweite Bild «Zärtlichkeit», ein älteres Mädchen, das ein ganz junges Schwesterchen auf dem Schoosse hält, während ein Kind von sechs bis sieben Jahren dem Letzteren fürchterlich schön thut. Man sieht, es ist nach den nächstliegendsten menschlichen Dingen gegriffen, die, um wirklich gut zu wirken, einer sehr fein durchgebildeten Auffassung bedürfen. Was sind nicht ähnliche Themata, wie «Brüderlein und Schwesterlein» bis zum Ekel von allen möglichen männlichen und weiblichen Gemüthskünstlern verarbeitet worden. Nicht einen einzigen Band sämmtlicher illustrirter Zeitschriften kann man aufschlagen, ohne diesem süsslich faden Zeug zu begegnen, in dem nämlich blos die künstlerische Charakterlosigkeit des Malers sich abspiegelt, keineswegs aber etwa das, was die Unterhaltung, den Ausdruck Zuneigung zwischen Kindern ausmacht. Je nun, unser Publicum ist an die beste Kost eben nicht gewöhnt. In der derben Art des *Neuhuys*'schen Bildes liegt mehr Wahrheit als in all den süssen Kinderstubengeschichten eines *Oscar Pletsch*, blos ist *Neuhuys* nicht so fein im Einzelnen, wie es z. B. *Ludwig Richter* war, dessen Kinderfiguren für alle Zeiten künstlerische Aeusserungen allerersten Ranges bleiben werden, auch wenn pseudo-realistische Krakehler diese in Acht und Bann thun und sie für langweilig erklären. Nur ruhig,

vielleicht wird man es ja erleben, wen die Welt zuerst satt bekommt. Das ewige Trompeten, was ja doch blos den Zweck hat, die Welt auf die Urheber solcher lärmmusikalischen Leistungen aufmerksam zu machen, wird schliesslich eckelhaft. Ein drittes Bild von *Neuhuys* «Zur Schule», bewegt sich auf einer wesentlich helleren Scala, steht aber für meinen Geschmack nicht so hoch, wie z. B. seine Liebesscene vom Vorjahre.

Auf verwandten Pfaden wandelt *Adolph Artz* im Haag, dessen «Frühlingsblumen» — eine weibliche Figur in mässig erhelltem Gemach, vor sich auf dem Tisch ein Glas mit Anemonen und Aurikeln — unbedingt eine grosse Verwandtschaft mit dem Einflüssen zeigt, die *Neuhuys* heranbildete. Sein «Heimwärts» ist übrigens so weich und zart, dass es beinahe für einen christlichen Jünglingsverein als Kupferstich-Prämie gegeben werden könnte. Es zeigt eine Hirtin, die auf dem Arme ein Lamm trägt. Hinterher folgt die ganze Heerde, die Beleuchtung ist weich, dämmerig, denn schon zeigt sich am Himmel als leuchtender Körper die Mondsichel. *Bernardus Blommers* in Scheveningen gibt spielende Kinder im hohen Grase der Düne, in das sich leis rauschend die Bewegung der gegen das Land rollenden Wellen fortpflanzt. Es hat etwas Poetisches, die sorglos spielenden Kinder mit ihrem Karren und in nächster Nähe die ungeheure Fläche der länderumspielenden See. Mit viel Routine ist ein sehr lichtes Bild gehalten, das die Ausladung frischen Fanges am sandigen Ufer schildert; kraftvoll und tief dagegen sein «Ländliches Interieur». *Henri Bource* gibt das nämliche strickende Mädchen sitzend, das *Artz* voriges Jahr noch stehend abconterfeite, *Tony Offermans* im Haag brachte einen brav gemalten Schuster in seiner Werkstätte, *ten Kate* ein paar Mädel am Brunnen, die einer Cavalleristen-Abtheilung nachschauen, sowie weiter eine im Ton sehr fein gehaltene Scene, wie einige Feldarbeiterinnen sich in der mittäglichen Ruhepause am Inhalte eines gewaltigen Theekessels ergötzen; als ganz vorzügliche Farbenskizze sei die «Droschken-Haltestelle», wo es wirklich kurz zuvor geregnet hat, von *Willem de Zwaart* im Haag genannt. *Theodor Verstraete's* «Frühlingsmorgen» ist im Ton der frischgrünen und blühenden Bäume ebenso saftig, wie in jenem der zwei darunter sich ergehenden jungen Mädchen, denen es offenbar ganz heillos wohl zu Muthe ist, während *Cornelia van der Hart's* «Samstag Morgen» (ein paar strassenkehrende Weiber in nicht allzu grossem Maasstabe) eine Energie in der Pinselführung verräth, die der Dame alle Ehre macht; *Henry Luyten* in Antwerpen schildert die Ruhepause der Arbeiter auf einem Bauplatze in realistisch-routinirter Weise und vor Allem mit ausserordentlich scharfer Beobachtung im Stofflichen. Indessen ist das Bild mit den lebensgrossen Figuren bezüglich seines Inhaltes doch vielleicht räumlich etwas sehr umfangreich, ein Umstand, der oft eher nachtheilig für die Künstler wirkte. Ungemein viel anmuthender ist desselben Malers «Herbstsonne», ein junges, frisches Mädchen von etwa zwölf Jahren, in jenem Anzuge, in dem man die Kinder «herumtollen» lässt; das frische, lebensfreudige Gesicht mit den blitzend blauen Augen, die unter dem Schatten des zerrissenen Strohhutes vergnüglich hervorleuchten, der jugendlich rosige Teint, die legère Stellung, all' das wirkt zusammen, um das Bild zu einem anziehenden zu machen. Dabei ist es durchaus nicht etwa süsslich, bewahre, man merkt, dass der Künstler nicht mit spitzen Pinseln zu arbeiten gewohnt ist und das gibt der ganzen Erscheinung etwas jugendlich Kernhaftes, Körperliches. *Simon Moulyn's*, Rotterdam, drei Pfründner, die unter einem Baume im Schatten sitzen und deren ganze Beschäftigung darin besteht, als Silhouetten gegen den sonnenhellen grünen Hintergrund zu wirken, gehören in die Kategorie der menschlichen Stillleben und scheinen sich trefflich in diese Rolle zu finden. Als Farbenstudie ist das Bild gut.

Ausgeführt bis in's kleinste Detail mit einer geradezu peinlichen Accuratesse ist *Guillaume Rosier's*, Antwerpen, «Bei der Toilette», eine blonde Dame in hellfarbig seidenem Gewande mit Spitzenkragen und gleichen Manchetten, die eine Masse reizend ciselirter silberner Toilettegenstände vor sich auf dem Tische liegen hat. Letztes Jahr hatte *Rosier* das famose «Bildhauer-Atelier» ausgestellt, was künstlerisch genommen ungleich viel höher stand, als das diesjährige, an dem man hauptsächlich den Fleiss des Malers loben muss. Einen fidelen Junggesellen im Dachzimmer giebt *Henry Smeth,* einen Geistlichen als Tröster (tief und goldig im Tone) *Alexander Struys* in Mecheln. Etwas grau, aber sehr kraftvoll und körperhaft ist *Franz Leemputten's*, Brüssel «Auf's Feld», d. h. ein Bursch, der mit rothangestrichenem Karren über den sandigen Weg am Kiefernwalde dahinfährt und der Begegnung mit einem Mädchen zuliebe das Vehikel einen Augenblick anhält.

Die Figuren stehen ungemein gut in der Umgebung, das Gefühl für Luft und Raum ist vorzüglich ausgedrückt. Eines der liebenswürdigsten Bilder ist entschieden, ohne dass es Anklänge an beliebte Muster zeigt, *Christoffel Bisschop's* (Haag) «Sonnenschein in Haus und Herz». Das Motiv ist äusserst einfach, ja es gibt einen Gegenstand wieder, der schon tausendmal gemalt wurde, in allen möglichen und unmöglichen Fassungen. Die vorliegende ist vielleicht gerade so ungemein sympathisch, weil sie das Thema so einfach wie möglich behandelt. Dem Beschauer den Rücken drehend, steht ein zierliches schwarzgekleidetes Frauenfigürchen vor dem Spiegel am Fenster, durch welches heller Sonnenschein hereinfällt. Sie liest einen Brief — was es für einer ist, darüber braucht man sich nicht lange zu besinnen: Der schwarzumrahmte Spiegel an der weiss-getünchten Mauer, der des Mädchens Züge zeigt, sagt es. Die Einfachheit, womit die farbige Stimmung erreicht ist, der Zauber, der in dem goldigen Lichte des Ganzen liegt, der Verzicht auf jede gesuchte Beigabe, all das macht das Bild zu einer feinen Erscheinung, die vor Allem genommen coloristisch sehr reizvoll wirkt. Es ist immer von grossem Interesse, auch die Maler, die ausstellen, von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen. Manchmal haben sie eine gewisse Aehnlichkeit mit ihren Arbeiten, d. h. mit der Art wie diese gemacht und aufgefasst sind. Das ist z. B. bei *Thaulow* ganz unverkennbar, denn die breitschulterige, blonde, nordische Gestalt hat etwas von der breiten gesunden Anschauung, die sich in seinen Arbeiten documentirt; *Gervex'* Selbstportrait zeigt den geistreichen, ich möchte sagen künstlerisch-gescheidten Kopf, der sich in seinen Bildern offenbart, wogegen man z. B. nach den subtil ausgeführten, manchmal wie mit der Loupe gearbeiteten Bildern von *Leibl* einen gewaltigen Trugschluss machen würde, wollte man aus ihnen sich ein entsprechendes Bild des Künstlers construiren, der über eine solche Bärenkraft und entsprechende Musculatur verfügt, dass schon manchem ländlichen Athleten eine Kraftprobe mit ihm ganz heillos schlecht bekommen ist. *Bisschop* hat ein Selbstportrait ausgestellt, das dem Maler von «Sonnenschein in Haus und Herz» vollständig entspricht; es ist ein ruhig schauendes, klares Auge, was aus dem feingeschnittenen Männerantlitz mit einem Henri-quatre-Bart den Beschauer ansieht und man hat das Gefühl als müssten über diese Lippen klar überlegte, liebenswürdige Worte, von sonorer Stimme gesprochen kommen. Es wäre vielleicht kein schlechter Gedanke, einmal gelegentlich einer Kunstausstellung soweit es möglich ist, Portraits der Ausstellenden, wenigstens der bekannteren, zusammen zu bringen und so quasi einen directen Contact zwischen dem Künstler und seinen ausgestellten Arbeiten herzustellen. Man ist gar so oft im Falle, sich für den Autor dieser oder jener Arbeit zu interessiren. Die neugegründete «Sammlung von Münchener Künstler-Andenken» (Skizzen, Briefe, Portraits etc.) ist in dieser Hinsicht freudig zu begrüssen.

H. Luyten. Herbstsonne.



Otto Wolf pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München

Bange Stunde.





Der niederländische Saal

Doch — noch sind verschiedene niederländische, resp. belgische Namen zu nennen, die mit Bildern auf der Ausstellung glänzen, so z. B. *Léon Abry* in Antwerpen (der Maler des «Gilbert im Hôtel Dieu») mit einem feinen Damenportrait in Atelierumgebung, — *Hendrik Valkenburg*, Amsterdam: Ländliches Interieur mit zwei Figuren, die übrigens trefflich im Raume stehen, — *Jean Delvin*, Gent: «Krabbenfischer», — *Gerke Henkes* in Voosburg mit drei Bildern etc. etc.

Vorzüglich ist die Thiermalerei vertreten durch verschiedene bewährte Kräfte, in denen wir alte Bekannte begrüssen, sehr oft ohne den Catalog aufgeschlagen zu haben, ja bei manchen ist der Heimathsschein derart ersichtlich, dass man glaubt, Bilder, die man bereits kennt, vor sich zu haben, so z. B. bei *François Pieter ter Meulen's* Schafheerde, die unter sonnenbeschienenem Weidengestrüpp durchzieht u. a. m. Es stellten ferner aus: *Corneille van Leemputten:* «Schafe im Regen», — *Jean Hubert de Haas* verschiedene Thierstücke (diesem mit München seit langen Jahren befreundeten Künstler gebührt das Verdienst, die ganze niederländische Abtheilung nicht nur arrangirt, sondern auch für unsere Ausstellung zusammengebracht zu haben), — *Willem Maris*, Rijswyk, drei Thierbilder, «Kühe am Wasser», unter denen eines seiner ungemein saftigen Haltung wegen — es ist allerdings mehr Skizze als Bild — eine besondere Erwähnung verdient. Es zeigt eine weisse Kuh, die unter sonnenglitzerigem Buschwerk in einen Wassertümpel niedersteigt. Das Licht kommt von rückwärts, so dass nur die Erhöhungen der Hüftknochen und des Wirbels davon gestreift werden, der ganze übrige Körper ist im Schatten. Die Kühnheit, mit der gerade dieser farbig behandelt ist, hat etwas Frappirendes; es ist ein Zusammenwirken von Tönen, die man auf den ersten Blick für unmöglich halten möchte und dennoch ist der Zweck, eine leuchtende Schattentiefe zu bekommen, damit im vollsten Maasse erreicht. Als ein ganz bedeutendes Werk sodann ist die Schafheerde von *François Courtens* zu erwähnen. *Courtens*, der voriges Jahr durch sein geradezu kühn coloristisches Werk: «Das Hyazinthenfeld» aller Blicke auf sich lenkte, bewährt auch diesmal die gleiche Meisterschaft. Auf ebenem Haideterrain kommt die Hirtin in blauem Mantel, hinter ihr die ganze Front der Schafscolonne daher; eine niedere Wald-Silhouette schliesst gegen den Horizont ab, der klar und wolkenlos sich über der Haide wölbt. Vor Allem erscheint die Kraft und Tiefe der Farbe, die durch das Ueberführen der verschiedensten Töne in einander, nicht durch eine einzige dunkle Localfarbe allein erreicht ist, als besonders hervorhebenswerth. Der Contrast des Lichtes dagegen wirkt ausserordentlich plastisch. Es ist, wie alle Arbeiten *Courtens'*, ein Stück, das auf bestimmte Entfernung gesehen sein will, wo die einzelnen Töne in einander verschmelzen, und dann allerdings einen durchaus wahren Eindruck machen. Das Gleiche zeigt sich auch bei seinen drei rein landschaftlichen, ausserordentlich wirkungsvollen Stücken, wovon das eine Sonnenschein im Buchenwald, das andere eine unter hochwipfeligen Bäumen liegende Kapelle giebt. Besonders das letztere ist von ausserordentlicher Tiefe und Kraft. Als eine ganz besonders sympathische Erscheinung aber muss das dritte bezeichnet werden: Flaches Wiesenterrain, vorne ein Bach mit Weiden, die vom Regen triefen, dabei das Ganze hell.

Eines Künstlers ist hier noch zu gedenken, der seine landschaftlichen Themata mit gleicher Meisterschaft

behandelt wie die Thiere, mit denen er sie staffirt: *Julius van de Sande-Bakhuyzen* im Haag. Seine «Kühe auf der Weide» sind in der Bildwirkung so vollkommen als nur wünschbar; er liebt es, zu detailliren, ohne dass jedoch dadurch dem Totaleindrucke irgendwie Eintrag geschieht. Dabei ist die Farbe voll und satt. Das Nämliche gilt auch von seinen Landschaften.

Dass gerade in diesem Fache die Niederländer excelliren, ist eine alte Geschichte. Auch diesmal finden sich wieder Stücke vor, deren Gesammterscheinung etwas ausserordentlich Wohlthuendes hat. Es sind künstlerisch übersetzte Natureindrücke, die darauf ausgehen, als Gesammtheit zu wirken, und das thuen sie denn auch im vollsten Maasse. Es würde zuweit führen, sollten alle tüchtigen Künstler dieses Faches, welche ausstellten, hier aufgeführt werden; ihrer sind zu viele, und daher mögen denn nur einige Namen genannt sein, die durch ganz hervorragende Arbeiten vertreten sind. Dahin gehören in allererster Linie die Bilder von *Theophile de Bock* im Haag. Es sind ihrer zwei und man möchte zweifelhaft werden, welchem von beiden man das «besser» ertheilen soll. Die «Schiffswerfte» ist ein Stück voll wunderbarer Stimmung ebenso wie die «Dünenlandschaft». Dort stehen hohe alte Bäume, am Wasser und spiegeln sich im klaren lichten Gewelle. Dazwischen durch sieht man auf die weite Ebene, über die schwere weisse Wolkenschiffe dahin segeln, seitwärts aber am Ufer liegen die Schiffe zum Ausbessern und Kalfatern, aus der Werkstätte steigt bläulicher Rauch empor und zieht langsam durch die Wipfel des dahinter beginnenden Waldes. Und die Dünenlandschaft! Ja — weiter nichts als ein Wassertümpel, Buschwerk, Erdhügel und darüber Luft, unendliche Luft — das sind herzerfreuende, intime Geschichten, die immer ihren Werth behalten werden. Prächtig ist *Jacob Maris*' «Holländischer Stadtcanal». Ein breiter Wasserarm mit Lastschiffen aller Art, dahinter die Architectur-Silhouette der Stadt mit hohen Giebelhäusern und gothischem Thurm, darüber grauer, grosswolkiger Himmel. Der Mann versteht mit Tonmassen umzugehen und sie zusammen zu halten, das zeigt er auch bei seinem Strandbilde von Scheveningen; ebenso verhält es sich mit *Jan van Borselen's* Fluss- und Gewitterlandschaft oder dem luftigen, Feuchtigkeit-durchwehten Dünenbilde von *Johannes Weissenbruch* im Haag, bei dem besonders die Lichtwirkung eines einzelnen Sonnenblickes auf der Düne vortrefflich festgehalten ist, während das Terrain eigentlich von etwas körperhafterer Erscheinung sein könnte; er hält der schweren Luft gegenüber das Gleichgewicht nicht so ganz und gar. Geradezu vortrefflich aber ist die Luft auf einer zweiten kleineren Landschaft.

Karel Klinkenberg, Amsterdam, ist der holländische Canaletto zu nennen, denn seine Architecturveduten zeigen die gleiche Sorgfalt der Zeichnung wie jene des Venetianers und ermangeln auch des luftigen Lichtes nicht. *Jacobus du Chattel* in Haag, der voriges Jahr mit vollem Rechte in München sich eine Medaille holte, ist auch diesmal entsprechend vertreten. Die Parklandschaft im Schnee mit Canal bei untergehender Sonne ist locker und duftig, ohne dass unwahre blaue oder violette Töne sich dabei eingeschlichen hätten. Ernst und tief wie eine Lenau'sche Poesie ist der «Waldbach», ein Stimmungsstück aus dem entlaubten Hochwald; einfach und wahr wirkt dann weiter «der alte Palast des Königs Radboud in Medenblik» — ein Wassertümpel vorn, ansteigendes Rasenterrain im Mittelgrunde, die zerfallenden Mauern eines alten Gebäudes darüber als Silhouette gegen den ziemlich tief gestimmten Himmel; der Autor ist *Nicolaus Bastert* in Amsterdam. Trefflich wie die vorgenannten sind noch eine ganze Reihe und ich muss mich begnügen, ihre Namen aufzuführen: *Isaak Israels* in Amsterdam: «Strasse bei Nacht» (der «Dam»), *Sientje Mesdag van Houten* in Haag: «Sonnenuntergang», *Euphrosine Beernaert* in Brüssel: «Waldeingang», Frühmorgenstimmung, *Taco Mesdag*, Scheveningen: «Die alte Mühle von Twello» und «Heimkehr der Heerde», *Lucien Frank* in Brüssel: «Baumgarten hinter dem Dorf im Frühling», *Gustave Denduyts* in Brüssel: «Abendstimmung» mit Dorf unter Bäumen und nasser, gerade sich verkürzender Strasse, *Willem Tholen* in Haag: «Canal in den Dünen» und «Stadtansicht», *Willem Roelofs* in Haag: «Weg am Wasser» und «Mittag», beide sehr gut, *Louis Apol* in Velp: «Winterlicher Sonnenuntergang im Walde» (sehr gut), «Vorfrühling» (fein gestimmt) und «Herbst», *Francois Binjé* in Brüssel: «Dorfgasse» in abendlicher Stimmung etc. etc.

Natürlich ist auch das Stillleben reichlich vertreten durch wahrhaft virtuose Stücke, wie sie z. B. *Eugène Joors* in Antwerpen in mehreren Exemplaren lieferte. Diesmal zeigt er nicht nur famos gemalte, bestaubte Flaschen, Orangen, Kupferbowlen, Hummern, Austern und andere Gaumenreizmittel, sondern unter Anderem auch ein

treffliches Stück todtes Federwild. Liebenswürdig und fein, wie man das schon gar nicht anders gewohnt ist, sind wieder die prächtigen, ich möchte beinahe sagen «ein wenig sentimentalen» Blumenstücke von *Marguerite Roosenboom* in Hilversum bei Utrecht.

Wir sprachen weiter vorne von einigen norwegischen Malern, die durch ihre Eigenart besonders auffallend wirken. Die seither zur abgerundeten Vollendung gelangte Ausstellung bekräftigt das dort Gesagte im vollsten Maasse. Unsere skandinavischen Nachbarn stehen mit ihren künstlerischen Aeusserungen in einer gewissen geschlossenen, nationalen Weise da, obschon die französischen Einflüsse, welche dabei bildend wirkten, nicht zu verkennen sind. Sie wurden aber gesund verarbeitet, sie haben sich in vollendeter Weise mit dem eigenen Blute gemischt und so jene gesunden, rassigen Resultate ermöglicht, die stets durch Kreuzung entstehen, während die ewige Fortpflanzung innerhalb bestimmt gesteckter Grenzen zu einem Sinken der Kraft führen muss; dafür sprechen Beispiele auf allen Gebieten, die überhaupt in Betracht kommen können. Die Auffrischung der geistigen Zeugung unterliegt genau denselben Gesetzen. Warum sollen wir uns stemmen gegen die Mischung mit gesunden und guten Elementen, die unsern Gesichtskreis erweitern und uns befreien von dem unseligen und höchst einseitigen Autoritätsglauben, dem 99 Procent aller Deutschen entweder aus Rücksicht, Speculation oder angeborener Unterwürfigkeit ihren halben oder ganzen Willen opfern. Aber wir dürfen diese fremd hinzukommenden Elemente nicht so in's Kraut schiessen lassen, dass sie uns über den Kopf wachsen, vielmehr müssen wir sie mit unserer Eigenart vollständig amalgamiren; nur dann kann etwas Vernünftiges herauskommen, was in seiner Art ebenso selbstständig ist, wie jene Vorbilder, die uns von den Theoretikern, welche nie einen Blick in's practische Künstlerleben thaten, sondern mehr darüber schwatzten als sie davon verstehen, anempfohlen werden. Nirgends wird so wie in Deutschland immer wieder darauf hingewiesen: Lessing hat das so, Goethe so und Schiller so gemacht — ergo bemüht Euch, ihr Epigonen, es ebenso zu machen! Es ist bei Gott ein Zeichen von Schwachsinn, wenn man glaubt, eine leidliche Copie sei mehr werth als eine selbstständige, wenn auch stellenweise noch unbeholfene Arbeit. Aber das liegt in jenem unglückseligen Wahne, dessen Schlagwort «Bildung» ist. Lassen wir doch die Altäre unberührt, welche die Menschheit ihren Heroen errichtete, und erneuern wir selbst stets die Flamme, die auf ihnen lodert; sie wird heller, lichter brennen, mit je weniger ungetrübtem Spiritus sie unterhalten wird. Wo aber erst hundert Nergler und Federfuchser zu Gericht sitzen und jeder gesunden Lebensäusserung in der Kunst und Literatur die Marke anhängen wollen, welche einzig und allein zum Eintritte in den Parnass berechtigt, da kommen eben Dinge zu Tage, wie wir sie täglich, stündlich können wachsen sehen, Dinge, die weiter nichts sind als alte, abgelegte Geschichten, welchen irgend ein neuer Lappen aufgeheftet ist, um die morschen Stellen des unselbstständigen Schaffens zu verdecken. Wir haben das Zeug in uns, künstlerisch zu schaffen, wie sonst irgend ein Volk, aber was uns noth thut, das ist die Heranbildung der freigemachten Kraft, die los und ledig aller scholastischen Fessel als Fundament eines tüchtigen Könnens bedarf. Dann allein wird die Freiheit des Schaffens, die Loslösung von jeder traditionellen Geistesfessel Früchte zeitigen, die ein eigenes Gepräge tragen und von der kärglichen Ernte des abgetriebenen Ackers, auf dem seit langer Zeit gebaut wurde, ebenso weit entfernt sind, als von den importirten fremden Geschichten, die uns, lediglich mit deutscher Brühe versehen, vorgesetzt werden. Das wahre Germanisiren ist mit der Abschaffung der Fremdwörter allein nicht gethan; möchte man doch ebensosehr mit dem jahrhundertalten Kehricht der eigenen Rumpelkammer einmal aufräumen.

Das wollen wir heute, und wir setzen es auch durch! In Widerspruch dazu steht nur die künstlerisch-handwerkliche Production und das deutsche Philisterium in seinem ganzen, grossen Umfange. Aber die jugendlich aufstrebende Kraft wird den Sieg davontragen, verlege man ihr auch hundertfach den Weg. Das gesunde Anschauen der Welt wie sie ist, und die schöpferisch gestaltende Phantasie stehen sich gegenseitig nicht im Wege, denn beide gehen auf ganz eigenen Pfaden, und wenn die zwischen beiden liegende gespreizte Anmassung eines dem meistersingerlichen Können vergleichbaren Halb-Künstlerthums zu Grunde geht, so weinen wohl Wenige von Jenen, die wirklich einmal erfahren haben, was wahre Kunst ist.

Wir gingen von den Skandinaven aus. Sie bieten das beste Beispiel für strotzende Gesundheit in ihren Arbeiten, gepaart mit einer Anschauung, welche die

wahre Poesie in der Natur so sucht, wie sie sich von selbst darbietet, nicht wie man sie ihr andichtet. *Thaulow's*, *Edelfelt's* und *Zorn's* wurde bereits gedacht. Ihnen reiht sich als völlig ebenbürtig in der frischen unverdorbenen Art seiner Anschauung *Eilif Petersen* in Christiania an. Seine vier am Strande auf dem Bauche liegenden Fischer, die in köstlichem dolce far niente auf die grünlichen Wogen der See hinausstarren, sind mir lieber als ein halbes Dutzend historischer Unglücksfälle mit reicher Staffage, und seine «Wäscherinnen» bezeugen eine Empfindung für gesunde Farbe, die vielfach an die köstlichen Akte von *Zorn* erinnert. Ausserordentlich frisch empfunden sind die verschiedenen Interieurs von *Momme Nissen* in Niebüll, der zwar seiner Staatsangehörigkeit nach preussischer Unterthane, in Bezug auf seine gesunde malerische Anschauung aber mit zu den Nordländern gezählt werden muss. Nur eines will mich dabei bedünken, dass nämlich die Darstellung von alten Männern und Frauen allein doch nicht maassgebend sein kann für den Ausdruck moderner Selbstständigkeit. Ein hübsches junges Gesicht, das wird immer und ewig modern bleiben; dass man sich auch daran noch erfreuen darf, wird ja wohl kein zukünftiger Canon künstlerischer Anschauungsweise verbieten, denn gesunde Zeiten werden sicherlich den Cultus der Verschrumpftheit oder gar den der Hässlichkeit nicht anerkennen, ebensowenig als man in künftigen Zeiten erst etwa heirathet, wenn die Zeit der jugendlichen Blüthe vorüber ist. Damit lockt man schliesslich, wenn es immer und immer wieder kommt, keinen alten Hund vom Ofen, und man findet dergleichen Dinge künftig, wenn die Mode einmal umschlägt, vielleicht noch interessant, ohne dass man ein wirkliches Interesse an ihnen hat. *Laurits Ring's* «Drainage» ist für eine landwirthschaftliche Schule gewiss ein unbezahlbares Bild, auch mag es als Illustration zu einem Roman, soferne es sich um bestimmte Figuren handelt, die zu bestimmter Stunde etwas Bestimmtes reden, ausserordentlich passend erscheinen; sonst wüsste ich, ausser der wahren farbigen Anschauung, die in dem Dinge liegt, nicht viel darüber zu sagen, ebenso wie von *Paulsen's* «Hosenstricker auf der Haide». Es sind eben geschickt gemalte Studien von Dingen, die den Maler momentan sehr interessirten. Anders *Hans Michael Therkildsen* in Lystrup, dessen «Ernte», von hochsommerlicher Wärme durchglüht, ein durch und durch gesundes und anziehendes Bild ist. Nicht weniger gute Seiten hat sein «Bauernhof», wo eine Menge Kühe des Melkens harren, sowie «Ruhendes Jungvieh». *Erik Werenskiold's* (Sandviken b. Christiania) «Abendstimmung in Gausdal» ist, landschaftlich genommen, ein ebenso ungekünstelt wiedergegebener Eindruck, wie das Portrait «Unser Bub» oder «Du und Bébé». *Michael Ancher*, Kopenhagen, gibt eine ganze Gallerie von alten Theerjacken, breiten, biederen, rothen Gesichtern, die offenbar alle in den photographischen Apparat hineinschauten, als die Aufnahme gemacht wurde; seine «Clavierspielerin» ist in der Farbe eine tüchtige Leistung, indessen spielt sie nicht, sondern legt die Hände sehr furchtsam, unbeholfen



R. Scholz. Damenbildniss.



Paul Hoecker pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Mariae Verkündigung.



wie ein Modell auf die Tasten. *Georg Nicolai Achen's*, Kopenhagen, «Waldsee» ist die verkörperte Poesie. Thauige Morgenstimmung liegt auf den dunkeln Laubwipfeln, die sich in dem tiefen stillen Wasser spiegeln, aus dem des Morgens schleierhafte Nebel aufsteigen. Nicht minder interessant ist sein anderes Bild: «Kranke hoffen durch Schlafen auf dem Grabe der heiligen Helena in Dänemark zu genesen». Eingewickelt in Decken und Mäntel ruhen die Gestalten der Hilfsbedürftigen am Boden, während seitwärts ein paar Männer am Rain sitzen und sich eine Pfeife angezündet haben. *Frithjof Smith* muss eigentlich ebenso zu den Münchenern gezählt werden, wie *Andersen Lundby*. Der erste ist durch ein grosses Portrait seines Landsmannes Ibsen, sowie durch ein Damenbildniss vertreten, die ebenso Kunde geben von des Künstlers frischer Anschauung wie das grosse Figurenbild «In der Kirche», das schon vor mehreren Jahren im Salon zu Paris volle Anerkennung fand. Der zweitgenannte Künstler gibt einen sonnig-dunstigen Märzmorgen, einen jener Tage, wo's überall tropft und thaut unter der Einwirkung der wärmenden Sonnenstrahlen. Die luftige Wirkung in dem hochstämmigen Gehölz ist vortrefflich durchgeführt. *Oscar Björck* in Stockholm war entschieden in München schon besser vertreten, als es diesmal der Fall ist, dagegen aber tritt uns in seinem Landsmanne *Gottfried Kallstenius* ein Landschafter von Bedeutung entgegen, dessen «Herbst» ein ganz hervorragendes Bild genannt zu werden verdient, wenn es auch nicht nach bisher geltenden Regeln arrangirt ist. Es ist eben ein schönes Stück gut studirter Natur, über welcher der ganze schwermüthige Zauber der Zeit des Blätterfalles ruht. Eine Reihe von respectabeln Leistungen mögen weiter nur dem Namen nach aufgeführt sein, so die trefflichen Frühlingsbilder von *Eduard Rosenberg* in Stockholm, *Christian Skredsvig's*, Sandviken, «Idylle» und «Ein Thälchen bei Ajaccio», *Viggo Pedersen's*, Mörköv, «Italienische Landschaft», *Gerhard Munthe's* tief poetische und fein empfundene «Landschaft aus Eggedal», *Hans Heyerdahl's*, Christiania, «Junges Mädchen», *Gustav Rydberg's*, Stockholm, «Landschaft in Skanien», etc. etc. Alles in Allem haben wir vollen Grund, vor den skandinavischen Ausstellern den Hut abzuziehen.



E. Fremiet. Bär und Mensch.

Von den Fjorden Norwegens zum Apennin ist der Sprung geographisch genommen ziemlich gross, nicht minder soweit es sich um die Vergleichung der künstlerischen Thätigkeit in beiden Erdstrichen, insoferne diese auf der Ausstellung vertreten ist, handelt. Das Italien des Cinquecento hat lediglich den Reichthum des zu jener Zeit Geschaffenen seinen Enkeln hinterlassen, denn was heute in der Halbinsel, wo das Capitol den Regierungssitz

bildet, in künstlerischer, sagen wir präciser in malerischer, bildhauerischer und architectonischer Beziehung geleistet wird, erinnert nur in wenigen Fällen an die welthistorisch-künstlerische Vergangenheit des Landes. Wohl leben einzelne ganz hervorragende Geister, die auf den verschiedenen Gebieten Treffliches leisten. Im grossen Ganzen aber bietet Italien durchaus keine sehr erfreulichen Erscheinungen in breiterer Masse. Das Nette, Gefällige, Bestechende, durch eine gewisse Routinirtheit in der Technik sich bemerkbar Machende spielt die Hauptrolle, und wenn man von diesen Dingen noch etwas weiter zurückgeht, z. B. auf die Ausstattung des bürgerlichen, ja auch des adeligen Hauses (deren es ebensoviele gibt wie bei uns), so stösst man nicht blos zuweilen, sondern sogar recht oft auf Geschmacklosigkeiten, die in ihrer Art viel abstossender wirken als die verkörperte Philistrosität, der man in der deutschen «guten Stube» mit den geplätteten, in tadellose Falten gelegten Mousseline-Vorhängen so oft begegnet. Je nun, immer entfallen die Gaben des Geschickes nicht in gleichen Mengen und in gleicher Güte auf dieselben Häupter; wenn eine Nation, so wie die Italiener beim ausklingenden Mittelalter und in jener Zeit, der man später die Bezeichnung Rinascimiento oder Renaissance beilegte, mit dem Geiste der Kunst gesegnet waren, heute etwa damit verglichen werden kann, so sind es die Franzosen, die seit den Tagen Franz I. auf eine sozusagen ununterbrochene eigene Geschmacksentwicklung zurückblicken können, während wir Deutschen seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts aufhörten, eine eigene Kunst zu besitzen und heute noch keine haben. Was das 18. Jahrhundert und seine reichen künstlerischen Blüthen bei uns brachte, war nicht auf eigenem Grund und Boden gewachsen, wenn auch deutsche Künstlernamen in Menge vorkommen. Sie folgten in jeder Hinsicht dem französischen Geschmacke; eigentlich deutsche Kunstregungen gibt es vereinzelt erst seit einer geringen Zahl von Decennien. Daher mag es denn wohl auch kommen, dass künstlerisch bedeutende Erscheinungen bei uns viel schneller vergessen werden, als in Ländern, wo sie als einzelnes Glied in einer lang entwickelten Kette stehen. Denke man an Leute wie *Horschelt, Adam, Makart* u. A. Wer unter der heute lebenden Generation nennt sie, die so zu sagen gestern die Augen schlossen? Mancher kennt sie kaum, während in Frankreich die grossen Meister der dreissiger, vierziger und fünfziger Jahre bekannt sind, wie wenn sie gestern noch unter den Lebenden geweilt hätten. Aber natürlich — der immerfort bei uns erneuerte Import lässt keine richtige Entwickelung Dessen zu, was allenfalls auf eigenem Boden wachsen könnte.

In Italien ist der grosse Geist des Cinquecento vollständig verloren gegangen; man machte einen ganz gewaltigen Trugschluss, wollte man die Italiener von heute als die Geschmacks-Erben des *Michelangelo* und *Tizian* betrachten. Viele von ihnen huldigen einem durchaus gesunden malerischen Realismus, der eine specifische Localfarbe trägt; die Mehrzahl dagegen gefällt sich, wie schon oben bemerkt, in einer gewissen Art zierlich zurecht gedrechselter Farbenbouquets, hinter denen, will man die technisch geschickte Mache nicht als die Hauptsache ansehen (was sehr viele sogenannte Kunstverständige thun, sogar solche, die bei staatlichen Berathungen eine Rolle spielen, siehe Schweizerische nationale Kunstausstellung, sodann — — — —), factisch nicht viel oder, sagen wir's gleich rund heraus, gar nichts steckt. Diese liefern die grosse Quote von Marktwaare, die fast überall beim Durchschnittspublicum sich einer gewissen Beliebtheit erfreut, weil es, wie man in der Schweiz sagt, «artig» (nett) ist. In den meisten der ausgestellten italienischen Bildern, denen wir in München begegnen, liegt ein und derselbe Typus der Maler. Sie zeichnen leidlich, haben von hervorragenden Künstlern, wie z. B. von *Favretto*, die Art angenommen, ungebrochene Farben mit bewusster Contrastwirkung nebeneinander zu setzen und gehen in der rücksichtslosen Wiedergabe persönlicher Anschauung, wenn man von einer solchen sprechen kann, nur gerade soweit, als die «Verkäuflichkeit» es erlaubt. Als Zimmerzierde sehen diese Bilder meist ganz gut aus, weil sie stark farbig wirken, neben bedeutenden Sachen aber fallen sie sehr ab und zeigen auf den ersten Blick ihre Gehaltlosigkeit. So das Gros. Ausnahmen gibt es wie überall auch da. Unter ihnen obenan: *Uberto dell' Orto* in Mailand mit seinem farbenkräftigen frischen Hochlandsbilde: «2000 Meter über dem Meere». Das Ganze stellt eine Gesellschaft vor, die sich auf den frischgrünen Matten einer Gebirgsmulde gelagert hat, um nach angestrengtem Marsche die mitgebrachten Essvorräthe ihrer Bestimmung entgegenzuführen. Links dunkeln die Gewässer eines kleinen Bergsee's, zu dem sich im Hintergrunde die halb von Nebelschleiern umzogenen Wände und Schrofen niedersenken; zwischen zerklüftetem Gestein liegen die Reste

herabgestürzter Lawinen und bläulich schimmernder Eisschollen. Die ganze Stimmung hat etwas von jener Frische, die in der Hochlandsluft liegt; die Sonne scheint zwar, aber es ist durchaus nicht warm, denn aus den Klüften weht Gletscherluft und über die Alptriften zieht der Hauch der Firn- und Schneefelder.

Nicht weniger frisch, indessen bedeutend skizzenhafter ist desselben Künstlers «Nach dem Markte», ein paar Figuren, die mit schweren Tragkörben beladen am Hang einer Alpweide hinschreiten, um allerlei eingekaufte Geschichten in die hochgelegenen Wohnungen zu bringen; steile, von Wolkenzügen überschattete, ferne Felswände flimmern im Dunste des sonnigen Tages. Das Ding ist ausserordentlich frisch empfunden und luftig in der Wirkung. Als breit behandelt und sehr kräftig im Ausdrucke ist ein in zwei Varianten behandeltes «Canal-Motiv» von *Emilio Gola* in Mailand zu bezeichnen; das eine bei trübem, das andere bei hellem Wetter und scharfer Lichtwirkung gemalt, beide von strotzender Gesundheit; eine ganz vorzügliche Arbeit ist *Eduard Menta's*, Nizza: «Auf dem Lande». Es ist die Scene, wie ein Abbate in Gesellschaft von Herren und Damen bei hellem Sonnenscheine im Boccia-Spiele sich vergnügt. Die Farbe hat etwas ganz ausserordentlich Klares und Leuchtendes, sie wirkt wie verkörperte Sonnenwärme.

Ausserordentlich gesund ist ferner *Nicolo Cannicci's* «Benediction der Felder», dann eine Frühmorgen-Scene von *Angelo Dall'Oca Bianca* in Verona, Weiber vorstellend, die in hastigem Schritt über eine Brücke zur Kirche laufen, während ein Strassenkehrer sich einen gefundenen Cigarrenstummel anzündet. Von ausserordentlich grosser Delicatesse der Ausführung und Zeichnung sowohl als Farbe sind die ganz reizenden Bilder von *Pio Joris* in Rom und unter diesen ragt entschieden jenes mit dem Titel «Nach dem Imbiss» am stärksten hervor. Es zeigt eine Gesellschaft von Herren und Damen am Eingange zu einem Parke. Die ganze Art hat etwas sehr Feinfühliges, ohne dass sie den Stempel einer gewissen widerwärtigen Gelecktheit trägt, die in vielen Fällen der einzige Grund der Verkäuflichkeit mancher Bilder mit mehr als abgedroschener Modellmalerei bildet. *Giorgio Belloni's*, Mailand, Bilder haben fast durchweg auch etwas sehr Frisches, besonders das ländliche Leichenbegängniss im Winter; sonnig und warm wirkt *G. Hofer's*, Venedig, «Fischer in den Lagunen»; ausserordentlich kräftig in den Halbtönen des dunkeln Intérieurs der Pferdestall von *Luigi Serena* in Treviso; tief und stimmungsvoll in der Farbe, reizend im Sujet ist *Cesare Laurenti's* «Mythologische Studien», ein junges Mädchen im Kahne, der seine Furchen durch die Wasserrosen eines Weihers gezogen hat. Auf hohem Postamente erhebt sich über den grünen Wellen eine Gruppe: Leda mit dem Schwane. Sinnend schaut das junge reizende Menschenkind auf die beiden Figuren, die in enger, brünstiger Umarmung sich umschlossen halten. Was mag das sein? Das ist wohl die stets wiederkehrende Frage, um deren Beantwortung das junge Geschöpf wohl kaum Jemanden angehen wird — vielleicht dämmert eine Idee der Lösung in unbestimmten, nebelhaften Umrissen in dem lockenumrahmten Köpfchen auf. Nicht minder hübsch sind auch seine anderen Bilder: «Erstes Geständniss», eine Liebesscene, bei der hauptsächlich die landschaftliche Umgebung, der Garten, reizend behandelt ist, sowie weiterhin das «Herannahende Gewitter». Ein ähnliches Thema behandelt in satter Farbenkraft *Francesco Danieli*, Verona, dem, was die Tonscala anbelangt, *Luigi Nono* in Venedig nahe verwandt ist. Sein «Sonntag Morgen» — aus der Kirche heimkehrende Landleute — ist rein nur in Farbe modellirt und ungemein kräftig in den Gegensätzen, auch vorzüglich gezeichnet, kurzum *Nono* ist einer jener italienischen Maler, über deren Anschauung man sich erfreuen muss. Seine «Gemüsehändlerin» hat ebenfalls manch Gutes, hauptsächlich im Detail, zeigt aber in der Farbe da und dort gewisse Schwärzen. Luftig und gut in der körperlichen Erscheinung der einzelnen Theile wirken durchweg die hübschen Arbeiten von *Pier Celestino Gilardi* in Turin, hauptsächlich die «Benediction am Brunnen», gross und seltsam anmuthend die in gewissen Dingen an die ernsten Heiligen-Figuren byzantinischer Apsiden-Mosaik-Malereien erinnernde «Madonna della Pace» von *Gerolamo Cairati* in Mailand; *Gian Battista Quadrone* hat in seinen kleinen, ungemein durchgeführten Bildern aus dem Jägerleben vor Allem den Vorzug einer äusserst guten Zeichnung.

Zu den vorzüglichsten italienischen Bildern zählt zweifelsohne *Emilio Sala's* «Freilichtmalerei im vorigen Jahrhundert»; seine bestechende Technik athmet entschieden weit mehr Geist als viele Arbeiten anderer seiner Landsleute, die an äusserster Routine keinen Mangel leiden, gerade aber diese entbehrbare Seite, die Pinsel-Virtuosität, als den Hauptzweck künstlerischen Schaffens

zu betrachten scheinen und desswegen langweilig werden; sowie man mehrere solch äusserst geleckter Arbeiten neben einander sieht, verlieren sie durchschnittlich sehr, zumal wenn sie in der Nähe wirklich malerisch angeschauter und gehaltener Schöpfungen sich befinden. *Sala's* Bild ist bei aller Routine geistreich; die Pikanterie, die er in einer scheinbar breiten Vortragsweise zu geben versteht, wirkt nicht ermüdend. Es zeigt einen Maler im reichgestickten breitschössigen Rocke der Rococo-Zeit, der augenzwinkernd, Palette und Pinsel zur Hand, nach seinem Modelle hinsieht, um es auf der vor ihm befindlichen Leinewand zu verewigen.

Das Ganze ist ein Costüm-Stück, wenn man so will, aber es wiegt durch die Feinheit der darin liegenden Beobachtung reichlich alle jene widerwärtigen Seiten vollständig auf, die nur allzuhäufig unzertrennliche Begleiter dieser Art von Malerei sind, blöde Modellcopirerei nämlich, in der besonders unser liebes München zur Zeit der Renaissance-Damen so Unglaubliches geleistet hat. Doch diese Zeiten sind glücklich vorbei; wenn hin und wieder auch noch so ein historischer Costümschneider den Kunstverein mit einem «Landsknecht» beehrt oder sich im Fasching irgend ein paar Alterthümler mit derlei Zeug beschäftigen, so hat das ja Alles rein nichts mehr zu bedeuten. Für die Meisten, welche dieses Gebiet cultivirten, war das Costüm der Nothbehelf, welcher der schwächlichen Künstlernatur in dergleichen unschuldigen Kindersüppchen Befriedigung gab. Mögen sie im Frieden ruhen und das bilderkaufende Publicum nach und nach zu der Einsicht kommen, dass wahre Gemüthsschilderung und eigentliches Erfassen der Wahrheiten des Lebens sich nicht mit sentimentalen Geschichten zu drapiren brauchen.

Es erübrigt noch, eine Anzahl italienischer Maler aufzuzählen, die mit mehr oder weniger Verdienst das ihnen verliehene Talent cultiviren. Da ist z. B. zu nennen: *Gaetano Martini*, Neapel, dessen orientalisch angezogene Mannsfiguren ein ganzes Rudel weiblicher Wesen beaufsichtigen und daher als «Haremswächter» im Catalog verzeichnet stehen; «Flora» und «Romanze» von *Francesco Vinea* in Florenz zeigen wie immer eine bis auf's Aeusserste getriebene Technik; gleichem Ziele scheint auch *Federigo Andreotti* zuzustreben; aus *Luciano Nezzo's* (Urbino) Sachen spricht ein ganz hübsches Talent, während *Tito Conti's* Weiber, die in den überschwemmten Reisfeldern arbeiten, manche malerische Frage entschieden nicht so zum Austrage bringen, wie sie z. B. ein *P. Billet* in seinen «Aehrenleserinnen» löste. Frisch und farbig wirkt es zwar, aber nicht gerade so, als ob sich der Künstler über Alles genaue Rechenschaft gegeben hätte; *G. Giacchi's* (Florenz) «schäkernder Alter» ist ein braves Durchschnittsbild ohne grosse Verdienste; *Silvio Rotta's* «Windstoss» vermag auch nicht gerade besonders starke Gefühle zu erwecken, kurzum die Menge der sogenannten «netten» Bilder ist gross, die der künstlerisch verdienstvollen steht dazu im umgekehrten Verhältnisse.

Unter den Landschaftern ragt entschieden diesmal *Eugenio Gignous* in Stresa am bedeutendsten hervor. Seine Sachen sind frei von jeglich conventioneller Anschauung, ja in dem Bilde, wo er einen warmen Tag im ausgehenden Winter oder beginnenden Frühling in schneefreier Landschaft zeigt, hat er das Resultat ausserordentlich gesunder Anschauung niedergelegt. *Bartolomeo Bezzi* ist breit, kräftig und farbig wie immer, *Guglielmo Ciardi* beweist von Neuem seine intime Bekanntschaft mit der Lagune, *Filiberto Petiti's* «Quelle» hat in den mächtigen, ruhigen Baumgruppen etwas Grosses, Wohlthuendes und *Luigi Bazzani*, Rom, zeigt sich in seinem «Forum zu Pompeji» als feinen Coloristen, während das in der Farbe goldig gehaltene Bild von *Vincenzo de Stefani:* «Sonnenuntergang» in Bezug auf die Zeichnung entschieden nicht gleichen Schritt mit der Farbe hält. Als Thiermaler sind zu nennen: *Stefano Bruzzi* mit Schafen in einer herbstlich braun und roth leuchtenden Waldblösse, sowie *Cecconi*, Florenz, mit einem Hundebild. Reizend wirkt das Stillleben von *Filippo Carcano* «Nach dem Frühstück», ein Rasenplatz, auf dem Weinflaschen, Teller, Platten und anderes Essgeschirr zeigen, dass da kurz zuvor getafelt wurde. Sein «Ufer des Ticino» hat ebenfalls viele gute Qualitäten.

Ganz hervorragend sind indessen einige italienische Aquarellisten, so *Gustav Simoni* mit der «Erzählung des heimkehrenden Kriegers», einer orientalischen Scene, bei welcher die Behandlung des Stofflichen ohne irgend welche Anwendung von Gouache geradezu eminent ist; nicht minder gut ist *Bompiani-Battaglia's* «Fontana della Botta» zu Rom, dann *Domenico Pesenti's* «Architektur», *Silvio Rotta's* «Gondoliere» und vorzüglich sein «Satyr und Nymphe». *Paolo Bedini* brachte vier Aquarelle, alle von ziemlich gleicher Güte, worunter technisch genommen der handschuhanziehende Wallensteiner entschieden als die tüchtigste Leistung zu bezeichnen ist; der Chor in



Christoffel Bisschop pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Sonnenschein in Haus und Herz.



Santa Maria Novella zu Florenz von *Gioacchino Gamberini* ist entschieden auch eine sehr tüchtige Leistung; was an den meisten der italienischen Aquarellisten sehr angenehm berührt, ist das Vermeiden von Deckfarben, wodurch die Wirkung leicht stumpf wird, wenn man sie nicht in so eminenter Weise zu beherrschen versteht, wie dies z. B. in den grossen Arbeiten von *Hans von Bartels* in München der Fall ist; diese sind in der Erscheinung ebenso kraftvoll wie jedes Oelbild. Er verstand es z. B. bei dem durch die hohen Wogen dahin stampfenden Dampfer, in jeder Beziehung das Materielle des dargestellten Stoffes vortrefflich zu betonen. Das aufschäumende Element mit den tief goldigen, von Sonnenstrahlen durchleuchteten Reflexen wirkt in seiner Weise ebenso körperhaft wahr, als der über die Wogenkämme hinstreichende russige Rauch, der dem Schornsteine des Fahrzeuges entquillt; dabei hat die Luft Tiefe und weichen Schmelz, sie wirkt perspectivisch, nicht wie ein bemaltes Brett.

Bei den Landschaftsbildern, auch unter jenen, welche durch Figuren sprechen, ist Manches, was eben nur einzig und allein die Wirkung einer mit Farben mancher Art behandelten Fläche zeigt, welche eigentlich in ein Kunstwerk umgewandelt werden sollte. Es ist in der Kunst wie im übrigen Leben unserer Tage: Alle wollen oben hinaus, die Wenigsten aber haben den ehrlichen Muth, gute Arbeiter zu sein. Gerade die handwerklich-künstlerischen Dinge bieten reichlichste Gelegenheit zur Entfaltung einer Thätigkeit, die, auf breiter Basis begonnen, ganz andere Resultate zu Tage fördern müsste, als Das was wir heute auf diesen Gebieten sehen. Zwar gibt es Leute, die der Welt immer wieder weismachen wollen, wir hätten irgend ein Erbe — ich weiss eigentlich nicht, was für eines, es sei denn das bekannte: Unserer Väter Werke — angetreten und nun blühte die Kunst im Gewerbe! Gehe man doch mit solchen immer wiederholten Selbstbeweihräucherungen, bei denen es sich nicht um Jene handelt, die wirklich arbeiten, sondern um Diejenigen, die vom grünen Sessel aus dictiren und bei Fragen rein practischer Natur, die eventuell ein selbstthätiges, künstlerisches Betheiligen und Anstrengen der Kräfte erfordern, in die fürchterlichste Verlegenheit kommen! Bieten nicht vielfach gerade unsere Schulen in dieser Hinsicht Zustände, von denen die Welt besser befreit würde?

C. Seiler. Portrait S. K. H. des Prinzen Arnulph von Bayern.

Und in der Malerei, welches Proletariat sehen wir nicht da emporwachsen und die Welt mit ihren zweifelhaften Producten überfluthen! Jeder, mehr aber noch Jede, die unter einem farbigen, von Goldrahmen umschlossenen Versuche den eigenen Namen, das Ganze aber auf der Wochenausstellung eines städtischen Kunstmausoleums sieht, den eigenen Namen schwarz auf weiss gedruckt in einer, zwei, drei Zeitungen lesen kann, ist fest von der naturnothwendigen künstlerischen Mission des eigenen Ich durchdrungen,

schaut mit gewissen hochmüthigen Blicken auf die Welt, die nicht in den höheren Sphären schwebt und wird natürlich von allen Tanten, die mit der Kunst ebenso befreundet sind wie mit analytischer Geometrie oder der Erklärung von Dante's Hölle, angestaunt, gelobt, vergöttert! Dabei gehen dann die Leute von dem herrlichen Principe aus, die Oelfarbe sei in der Kunst etwa Das, was ein hoher Titel im bürgerlichen Leben, woher es denn höchst wünschbar erscheine, diese mit Umgehung aller übrigen Dinge recht eifrig zu cultiviren. Zeichnen — ja wenn man darnach fragt! Wer wird denn zeichnen, wenn man Pinsel zu Handen hat! Es ist sicher, dass gerade dieses halbgebildete Dilettantenthum, männliches ebenso wie weibliches, ein wahrer Krebsschaden ist; man sollte ihm überall ganz energisch auf den Leib rücken und jede Ausstellung, soweit wie möglich, davon reinhalten, ist doch z. B. das notorische Zurückgehen des Münchener Kunstvereins gerade hauptsächlich auf die Beschickung mit solchen Arbeiten zurückzuführen, die sich da in grosser Menge breit machen und ihrem ganzen Wesen nach entschieden in jene Kategorie gehören, deren Name vorn ein Sch, hinten ein d und in der Mitte die Buchstaben «un» zeigt. Dass unser deutsches Publicum an diesem Zeug noch immer seine Freude hat, das liesse sich durch 90 Procent der jährlich producirten Illustrationen haarscharf nachweisen; der gute Geschmack ist bei uns leider keine der hervortretendsten Eigenschaften, vielmehr pocht man durchschnittlich mehr auf «Bildung», und diese sogenannte «Bildung» ist bei näherer Beschauung meist ein hohes Ross, von welchem herab der Reiter kaum die nächstliegendsten Dinge zu beurtheilen vermag! Gebildet ist natürlich nur, wer solch einen Gaul reiten kann, während man im Grunde genommen denken sollte, jenes Volk sei das gebildetste, wo nicht nur die Intelligenz des Gelehrten geschätzt wird, sondern auch jene des denkenden Arbeiters, der an der Maschine sein Tagwerk verrichtet und durch ihre Kraft dem zu bearbeitenden Stoffe hundertfältige Gestalt zu geben versteht! Dazu braucht es ebensoviel Scharfsinn wie zur Erklärung irgend einer philologisch-classischen Unverständlichkeit, mit der die Welt nicht haarbreit weiter getrieben wird in ihrer Entwickelung.

Der Verknöcherungsprocess, der in Deutschland durch die vorherrschende, meist ganz einseitige Gymnasial-Bildung hervorgerufen wurde und sorgsam weiterhin genährt wird, hat die Ansichten über und das Verständniss für wahre Kunst schliesslich so in den Hintergrund gedrängt, dass man dreist behaupten kann, gerade die gebildetsten Kreise Deutschlands stünden der Kunst am allerfernsten, weil sie durch alle möglichen Geschichten, nur nicht mit gesunden Augen die Natur und ihr Abbild, die künstlerische Thätigkeit in jedem Sinne, gehöre sie der Literatur, Malerei, Plastik oder sonst etwas Anderem an, betrachten lernen. Diesem Standpunkte gegenüber macht sich anderseits die cynische Skepsis breit, die, durch ganz bestimmte gesellschaftliche Factoren und Menschen in unser Leben hineingetragen, jede wirkliche Unbefangenheit zu vernichten sucht. Es ist dies kein specifisch deutscher Zug, aber die Impfung damit ist eine allgemeine und ihre Folgen treten überall deutlich genug zu Tage, besonders in den sogenannten Bildungscentren, in denen Käuflichkeit der Ansicht und damit verbundener Servilismus, Unmännlichkeit, Laxheit der Sitte gepaart mit lächerlicher Prüderie überall sich darbieten wie feile Dirnen.

Doch — ich war ja an den Aquarellmalern!

Es sind ihrer diesmal nicht gar zu viele; das Ausgestellte aber, mit feinem Geschmacke zusammengestellt, ist gut, wie wir denn diesmal auch in anderer Hinsicht ein Bild von intimer künstlerischer Thätigkeit bekommen, wie es in München noch nie geboten wurde. Ich meine die selbstständigen Radisten, die mit der Nadel und Roulette ebenso hantiren, wie jene, die mit der Farbe prunken und ihr jenen Ausdruck zu verleihen vermögen, welcher den Künstler vom Dilettanten unterscheidet. Von ihnen später ein Wort. Ein gründliches Studium ihrer Arbeiten, womit ein längeres Verweilen in jenen Ausstellungsräumen bedingt wird, kann Jedem, der sich mit diesen Dingen beschäftigt, binnen kurzer Zeit die Ueberzeugung verschaffen, auf welch durchschnittlich niedrigem Niveau bei uns das Verständniss für künstlerische Dinge feinerer Natur ist.

«Federzeichnungen», sagt der Eine!

«Ist denn das eine Kunst, solche Stricheleien und Kritzeleien herzustellen?» fragt weiter eine unter der Last ihrer zentnerschweren Existenz keuchende Schweinemetzgers- oder Bierbrauersgattin.

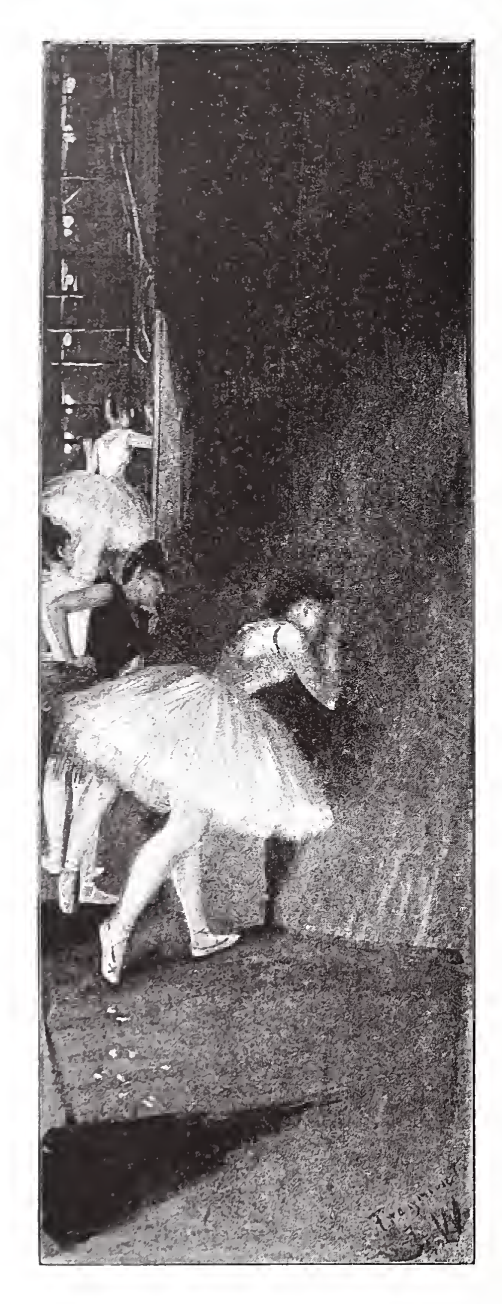
«Mich interessiren nur die ,gemalenen' Sachen!» spricht darauf mit Würde ihr Gemahl, «geh' weiter, Theres', dass mer bald an der Restration san!»

«Ach was, Photojravüre», schnarrt ein Anderer, «komm, Aujuste, das hat keen' Werth, wir müssen sehen, dass wir in einer halben Stunde durch sind,

nachher noch die alte und neue Pina — na — Pina — na — wie heisst sie denn — vornehmen, dann zur Bavaria und in das Armee-Museum, dann speisen und um halb eins mit dem Zuge nach Starnberg, — na, jetzt ist's dreiviertel elf, es geht schon noch!»

Ja, man hört manchmal sonderbare Geschichten, und wenn man in der Ausstellung ein Dutzend Phonographen aufstellen würde, die unterschiedslos alles Gesagte heimtückischerweise in sich aufnähmen, so möchte das Resultat wohl ein äusserst interessantes werden.

Die Spanier, um mit den Künstlern ,romanischer Nationalität fortzufahren, glänzen diesmal nicht in hervorragender Weise. Eine Ausstellung in Madrid hat die besten Kräfte und ihre Leistungen in Anspruch genommen und so blieb für München nicht recht viel übrig. *Benlliure*, dessen Bild bereits Erwähnung fand, steht im Vordergrunde. Ihm reihen sich verschiedene andere Namen an. Zunächst *Louis Jimenez*, Paris, dessen «Liebesscene» keine Leistung besonders nennenswerther Art ist, wogegen das grosse Bild «Im Krankenhause zur Zeit der Besuchsstunde» entschieden manch vorzügliche Seite in den Portraits der Dargestellten hat. Dass es irgendwie anregend wirke, kann nicht behauptet werden, wenn auch die arme bleiche Patientin, die eben unter Assistenz des Arztes sich aufrichtet, durch ihr elendes Aussehen direct an das Mitgefühl des Beschauers appellirt. Ein in der Auffassung ebenso wie in der Art der Darstellung hübsches Bild, das in die allermodernsten Zustände hineingreift, ist jenes von *Juan Planella y Rodriguez* in Barcelona, das ein halbwüchsiges Mädel vor irgend einer Maschine zeigt und als Titel die etwas weitläufigen Worte führt: «Und Gott sprach ,Im Schweisse Deines Angesichtes sollst Du Dein Brod essen'» — ja, welcher Arbeiter, heisse er Schuster oder Hufschmied oder Bauer, thäte das nicht? Das Bild ist aber wirklich gut gemalt und der Künstler ist nicht vor jener Logik zurückgeschreckt, welche die Darstellung einer Maschine erheischt, dass sie nämlich ohne malerische Freiheiten zunächst wirklich richtig wirke. *José Echena's* «Circassier» ist eine Modellstudie der gewöhnlichsten Art. Eine heimathlich historische Reminiscenz behandelt *Eugenio Oliva-Rodrigo* in Madrid mit seinem «Gross-Inquisitor». *Enrique Serra*, dessen Arbeiten, wenn man ihnen zum ersten Male begegnet, mehr interessiren als bei fortgesetzter Bekanntschaft, hat in der ihm zur steten Begleiterin gewordenen eigenthümlich kalten Farbenscala eine Reihe landschaftlicher Bilder ausgestellt, die nicht besser und nicht geringer sind als seine früher schon gesehenen. Frisch wirken *Roig y Soler's* Architecturbilder aus Barcelona; *José Masriera* in Barcelona gibt in gut studirter Weise einen in seinem Vaterlande seltenen Anblick: «Ein Waldintérieur» und weiter einen «Fichtenwald», wie ihn Spanien vielleicht einmal irgendwo haben wird, wenn man dort das Wort «Forstwirthschaft» mit in das Lexicon der staatlichen Verwaltungsaufgaben aufnehmen wird; *Meifren y Roig*, Barcelona, *Enrique Recio y Gil* in Madrid, *Juan Pablo Salinas* in Rom, *Ricardo Madrazo* mögen als Aussteller angeführt sein. Sie vertreten indessen keineswegs die spanische Kunst in ihren grossen Aeusserungen. Als Zeichner ganz hervorragend wie nicht leicht ein anderer der ausstellenden Künstler ist *Antonio Fabrés* in Barcelona zu erwähnen, dessen «todte Nonne» ein ebenso technisch vollendetes als auch empfundenes Stück künstlerischer Arbeit ist. Unter den Bildhauern der einzig ausstellende Spanier, überragt *Mariano Benlliure* in Rom sehr viele seiner Kunstgenossen durch die Lebendigkeit seiner Behandlungsweise. Seine Marmorgruppe «Im Bade» ist ebenso gut, wie die Portraitbüste eines Kindes, geradezu hervorragend aber ist das Portrait des Malers Domingo, eine Terracottabüste, in der ebenso der Geist des Dargestellten sich ausspricht, wie der des Bildners. Das ist nicht mehr todter Stoff, sondern von Lebenskraft durchwärmte Materie. Die Auffassung lehnt sich rein nur an die Natur an, keinerlei academisch zopfige Conventionalität haftet auch nur im entferntesten daran, kurzum es ist eine Arbeit, über die man sich freuen muss, wie denn überhaupt diesmal die Sculpturen nicht blos hinsichtlich der ausgestellten Werke, sondern auch in der Art, wie sie ausgestellt werden, zu jener Geltung kommen, die sie verdienen. Es ist Unrecht, dass man überall das beste Licht, die besten Räume lediglich für Bilder beansprucht; unser Kunstausstellungswesen hinkt nach dieser Seite hin ganz entschieden, weil es zu einseitig ist. Man könnte leicht, sehr leicht die Hälfte der Bilder entbehren. Es blieben deren noch immer eine genügende Zahl übrig. Dagegen hat mancher Künstler Entwürfe, Skizzen, überhaupt Dinge, die ihm in einem Momente, in einem Wurfe so glückten, wie er sie vielleicht nicht oft zuwege bringt. Diesen — kommen sie nicht mit einer gewissen Competenz-Forderung vom Auslande her an — sind bei uns die



J. von Wodzinski. Hinter den Coulissen vor dem Ballet. (Fragment).

Wände der Ausstellungsräume noch verschlossen. Wir müssen natürlich als ordnungsliebende und gut gedrillte Deutsche lauter Dinge bringen, an denen alles klar ersichtlich ist; es darf beileibe an der künstlerischen Uniform kein Knopf fehlen. Das Geheimniss aber, warum z. B. die Schotten und Engländer, auf welche ich gleich nachher zu sprechen kommen werde, so äusserst interessant wirken, liegt zum guten Theile darin, dass sie nicht nur fertige Bilder ausstellten, sondern auch eine ganze Reihe von zu Papier gebrachten, halb oder dreiviertel ausgegohrenen Gedanken, auch flüchtige Natureindrücke, die in einem günstigen Moment erhascht wurden; vielfarbig und reich an Eindrücken, wie das Leben des Künstlers überhaupt ist, so wirkt ihre Abtheilung durch die Mannigfaltigkeit und Abwechselung der Themata sowohl als deren Auffassung und malerisch technische Lösung. Uns Deutschen hängt eben nicht blos ein manchmal geradezu unglückseliger Ordnungstrieb an, vielmehr ist es beinahe eine Nationalkrankheit, dass jenes Qualificiren, Subordiniren u. s. w., was beim Heere ja vortrefflich angebracht ist, mehr oder weniger auf alle Verhältnisse des Lebens übertragen wird. Wo nicht der Commandoruf des Unterofficiers zu Recht besteht, da macht sich eine gewisse philisterhafte Neigung des Nicht-Uniformirten geltend, ordnend seine Hand zur Geltung zu bringen, und das ist's auch, was in so vielen Fällen in unsere künstlerischen Aeusserungen eine gewisse Langeweile hineinträgt. Frei sein in künstlerischen Dingen, das lässt sich ebensowenig lernen, als der an versottener Gerste, verkauftem Schweinefleisch oder sonst erschachertem Reichthume gross Gewordene über Nacht es lernt, ein Gentleman zu sein. Wo das nicht im Blute liegt, da nützt die gute Garderobe wenig; bei irgend einer Gelegenheit kommt der Stempel der Abstammung doch zum Vorscheine.

Es wäre gewiss keine undankbare Arbeit, wenn sie auch vorerst für deutsche Verhältnisse wenig Aussicht auf Erfolg hätte, das künstlerische Ausstellungswesen einer völligen Umarbeitung zu unterziehen, vollständig von jedem akademischen Standpunkte loszulösen. Unsere Akademien stellen trotz der tüchtigen dort wirkenden Kräfte weder eine künstlerische Vergangenheit vor, noch kann man sie für die künstlerische Zukunft als maassgebend erachten. Sie bieten vielmehr das verkörperte Abbild einer polyglotten, aber nicht vielseitigen Gegenwart, welche weder vom Vergangenen die guten und köstlichen Seiten hat, noch sich irgend welcher freiheitlichen Zukunft zuzuwenden vermag und in den meisten Fällen gerade das Umgekehrte von dem thut, was den Ausdruck individueller, künstlerisch werthvoller Anschauung und Aeusserungsweise ausmacht. Trotz alledem sucht man in unserem Kunstleben vergebens jene Geschlossenheit, jenes ideelle Zusammengehören, was z. B. den Franzosen, gehen auch im Einzelnen die Richtungen auseinander, charakteristisch ist und was auch trotz mannigfacher Verschiedenheit die Künstler Gross-



Carl Marr pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

In Deutschland 1806.



britanniens auszeichnet. Zwar wollen dort die Schotten als künstlerisch eigenartig entwickelter, geschlossener Ring betrachtet sein; sie verneinen es radical, mit England nach dieser Seite in irgend welchen verwandtschaftlichen Beziehungen zu stehen, weil sie sich absolut frei, selbstständig fühlen, der Natur nicht gehindert durch irgend welche conventionelle Fessel gegenübertreten wollen. Indessen sind auf der einen wie auf der anderen Seite höher oder weniger hoch entwickelte Individualitätsgrade vorhanden, künstlerische Magnete von grösserer und geringerer Anziehungskraft, und wir können daher nicht so streng sondern, als es vielleicht im Heimathlande selbst der Fall ist. Der erste Eindruck, den man von der abwechslungsreichen Menge der britischen Ausstellungsobjecte bekommt, ist der, dass jener Geist, der unserer sogenannten Genremalerei innewohnte, d. h. die Benützung einer anektodisch-humoristisch oder gegensätzlich wirkenden Situation, das erzählende Element, was durch die Bilder der Düsseldorfer und Münchener Schule ging, in dieser letzteren noch ganz hervorragend durch *Defregger* vertreten, dass dieses Element, was auch die ältere englische Malerei



L. van Aken. Im Altfrauenhause.

beherrschte, heute nahezu ausgemärzt sei und zwar nicht gerade zum Schaden der Kunst. Was an den neuesten von ihnen (den ausgestellten wenigstens) auffällt, ist ein völliges Zurücktreten der technischen Seiten der Malerei, vielmehr wirken sie direct als gefühlte, empfundene Naturbeobachtungen, deren Tiefe uns weit mehr interessirt als die Art wie sie gemacht sind; das ist wohl der Stempel des eigentlichen Kunstwerkes, mag es nun herstammen wo immer es will. Wo der Beschauer in dieser Weise interessirt wird, steht er gewiss niemals einer Reihe von gleichgearteten, über einen Leisten geschlagenen Dingen gegenüber, vielmehr fesselt ihn da einzig und allein das individuelle Wollen, was sich in dem Kunstwerke ausspricht. Solches spricht aber in reichem Maasse aus den Werken der britischen Aussteller. Gerade dieser Zug ist neu; sein Alter reicht in der englischen Kunst nicht sehr weit zurück; die Grenze zwischen einer Anschauung älterer Art und den Modernen lässt sich ziemlich genau ziehen, wenigstens insoweit es die eigentlich maassgebenden Künstler betrifft; die handwerklich brav arbeitenden, die über einen gewissen Horizont nicht hinauskommen, sind dort

gewiss ebensogut künstlerische Schuster, wie bei uns und anderswo.

Die Richtung eines *Daniel Maclise*, *Charles R. Leslie*, *William Mulready*, *E. M. Ward*, *Webster*, *Wall Callcott* hat aufgehört, maassgebenden Einfluss zu haben, ebenso wie bei uns die älteren Münchener und Düsseldorfer Genremaler als Vorbilder immer mehr in den Hintergrund treten. Dabei hatte aber die englische Landschaftsmalerei einen grossen Spielraum; sie war freier entwickelt, weniger an bestimmte künstlerische Vorstellungskreise gebunden als das Figurenfach. Sie wandte sich schon früh der Darstellung der eigenen heimathlichen Scholle zu und begründete damit eine ausserordentliche Kräftigung ihrer selbst. Suchte und fand auch der Eine oder Andere sein künstlerisches Genügen mehr in der Darstellung fremdländischer, italienischer oder orientalischer Dinge, so blieb das Hauptaugenmerk doch immer auf die Erscheinungen des Heimathlandes gerichtet, das sowohl in seinen Festlandsscenerien als aber auch vor Allem in jenem Elemente, das England von jeher als seine Hauptstütze, als seinen gewaltigen Alliirten betrachtete, dem Meere, einen unerschöpflichen Reichthum an abwechslungsvollen Bildern bietet. Dadurch natürlich, dass man es weniger mit Atelierfabeln als mit wirklich studirten Natureindrücken zu thun hatte, wurde eine gewisse Intimität in die Anschauung hineingetragen, welche sich bis heute gehalten hat, ja allem Anscheine nach stärkere Wurzeln denn je treibt und deshalb so gesunde Früchte zeitigt.

Bei den Figurenmalern kam in jener Zeit, da die anekdotenhafte Genremalerei in den Hintergrund zu treten begann, eine mit der Antike liebäugelnde Richtung auf, nackte Gestalten in decenter Weise darzustellen, oft nicht ohne eine gewisse Süsslichkeit der Anschauung. Sie hat sich in einzelnen Ausläufern bis auf den heutigen Tag erhalten und zeigt — abgesehen von einer gewissen gesellschaftlichen, manchmal etwas langweiligen Schicklichkeits-Tendenz — vor Allem ein sehr weitgehendes Verständniss der Form. Manche nun schreiben den vollständigen Umschwung der englischen Malerei dem allmälig gesteigerten fremden Einflusse zu, der seit der Pariser Weltausstellung 1855 sich jenseits des Canales La Manche geltend zu machen begann; Andere wollen die Umwälzung in den sogenannten Prae-Raphaeliten suchen.

Ich citire hier statt aller weiteren Umständlichkeiten die Worte aus einem vortrefflichen Aufsatze von *W. v. Seidlitz*, Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XI, p. 274 ff.

«In bewusster Opposition gegen den herrschenden Conventionalismus, unter dem Einflusse der glühenden Beredtsamkeit *John Ruskins*, welcher in seinen «Modern Painters» Treue und Naturwahrheit als Losung ausgegeben hatte, stellten drei junge Leute — *Rosetti*, *Millais* und *Hunt* — 1849 Werke aus, welche an keine der bestehenden Richtungen anknüpften, dagegen durch die Anwendung völlig ungebrochener Farben an die Weise des fünfzehnten Jahrhunderts erinnerten. Die heftige Opposition, die sofort im Publicum entstand, veranlasste sie nebst ein paar Gleichgesinnten, sich nach Art einer Bruderschaft zu verbinden (daher die Initialen P. R. B., Prae-Raphaelite-Brotherhood, welche sie auf ihre Bilder setzten) und bestimmte Grundsätze aufzustellen, wonach die Wahrheit um jeden Preis, nicht etwa die blosse Wahrscheinlichkeit zu erstreben, die durch gedankenlose Ueberlieferung fortgepflanzte schöne Lüge aber mit allen Mitteln zu bekämpfen sei. (Wo bleiben da unsere Realisten, welche der Welt weismachen, sie hätten lauter Columbus-Eier gelegt!) Zugleich wurde damit ein didactischer Zweck verbunden: denen die nicht denken und nicht sehen, sollten die Augen und der Sinn erschlossen, die Natur aber als die einzige und wahre Quelle aller Kunst proclamirt werden. Den Namen wählten sie, nicht etwa weil sich ihnen in Raphael der Verfall darstellte, sondern weil sie fanden, dass nur bis zur Zeit seiner römischen Thätigkeit die Kunst völlig rein und gesund gewesen sei.»

Millais hat in der Folge bekanntermassen seine Richtung in manchen Punkten geändert, ohne dabei als Künstler irgendwie einzubüssen; *Rosetti*, eine hochbegabte Künstlernatur von starker Hinneigung zu ungesunden Extravaganzen, war der fanatischste Vertreter der ausgegebenen Parole und mied allmälig mit seinen Bildern die Oeffentlichkeit vollständig, was er um so eher thun konnte, als er in den intimeren Kreisen der vornehmen Gesellschaft geradezu der Gegenstand eines eigentlichen Cultus wurde, freilich nicht ohne Schaden zu nehmen an der eigenen künstlerischen Gebahrung, die sich einzig und allein der Welt gegenüber als etwas Festgewurzeltes oder Schwächlichgeartetes erweist. *Hunt* endlich verlor sich trotz vieler unbestreitbarer Vorzüge, die hauptsächlich in der Gewissenhaftigkeit seiner Studien lag, in Grübeleien. Sicher ist aber immerhin, dass ihr Auftreten, das auch andere Künstler mit in diese Bahnen hineinleitete, von grosser Bedeutung war und für die heutige gesunde Anschauung, die aus den englischen und schottischen Bildern ebenso wie aus den wahrhaft grossartigen Radirungen derselben spricht, vorbereitend, umgestaltend wirkte.

Und nun zu unseren Ausstellern selbst, die in solcher Menge und Mannigfaltigkeit in München nie

zuvor gesehen wurden und eigentlich ein ganz ungewohntes Bild bieten, an dessen selbstständiger Art wir viel, sehr viel lernen können, ohne in den gewohnten Fehler geistloser Nachäfferei zu verfallen. Die Historie im grossen Genre hat keine Vertretung; sie nahm ohnehin in England nie jene falsche, gebietende Stellung ein, wie bei uns. Desto entwickelter ist die Bildniss- und Landschaftsmalerei, der sich hochbedeutsame Leistungen auf dem Gebiete der Figuren-, sagen wir kurzweg der «Genremalerei» (nicht im älteren Sinne) anschliessen und uns, wenn wir ehrlich sein wollen, klar und deutlich sagen, dass wir durchaus nicht die privilegirten Pächter weder gemüthsvoller Tiefe noch schwindelnder geistiger Höhe, noch sonstiger Eigenschaften sind, die immer als mit dem Deutschthume völlig unzertrennbar in allen Vaterlandsliedern, Schützen-, Turn-, Sänger-, Radfahrer- und anderen Festreden geschildert werden. Es gibt leider Deutsche genug, die in Krämpfe gerathen, wenn man dem Auslande seine Achtung in Dingen bezeugt, die auch bei uns gut oder leidlich vertreten sind; gerade diese germanischen Chauvinisten aber sind ebenso wie ihre Collegen aller anderen Nationen am weitesten vom eigentlich Wahren entfernt und leisten, um nur das eine Gebiet, die Kunst, zu berühren, weniger in fortschrittlichem Sinne, als sie eine gänzlich unberechtigte Gespreiztheit grossziehen.

Es documentirt sich in den englischen Ausstellungsobjecten, abgesehen von dem Thema, was sie behandeln, eine durchweg selbstständige Anschauung der Natur, die überaus wohlthuend berührt. Die Leute haben die löbliche Eigenschaft, zu malen wie es ihnen passt und sich absolut nicht an diese oder jene Mode-Colorirerei zu halten, wie wir sie hin und wieder als Haute-nouveauté de Paris vorgesetzt bekommen, wenn der eine oder andere unserer malerischen Modewaarenhändler von seiner Frühjahrstour nach der Seinestadt zurückkehrt. Zwar studiren die britischen Maler die Natur, ja es hat den Anschein als lebten sie nicht in jenem Maasse von der Atelierexistenz wie wir, aber sie sehen das, was sie machen, durch keines anderen Menschen Brille als durch ihre höchst eigene, und das ist das Wohlthuende dabei. Ob sie untereinander auch allerlei Clubs und Gesellschaften zur Sicherung der Unsterblichkeit haben, wie wir sie in Deutschland, speciell in München, absolut gar nicht entbehren können, darüber verlautet nichts. Die Schotten, das ist eine verbürgte Geschichte, bilden zusammen eine Confraternität, welche sich «the Boys» nennt, indessen soll die Obliegenheit jeglichen solchen Boy's zunächst darin bestehen, nicht etwa Jene, von denen er Freundschaft und Beförderung erhofft, mit Lobhudelei zu übergiessen, wie wir das so gewöhnt sind, vielmehr sei Paragraph 1 die jederzeit unumwunden eingestandene Meinung des Einen gegen den Andern, also ein wahrhaft idealer Zustand, wenn es in der That so ist. Möglich bleibt ja immerhin, dass es Menschen gibt, die das fertig bringen. Wollte man der Handschrift nach urtheilen, so müsste man aus der Mehrzahl der Bilder den Eindruck bekommen, dass es abgesehen vom innewohnenden Talent vor Allem Maler sind, die mit ihrer Ueberzeugung frisch herausrücken und keinerlei Narrenspossen treiben, die man etwas zarter mit dem Namen Coquetterie bezeichnet. Die Bilder, das sind die Maler selbst in ihrer vollen und klaren Ueberzeugung, jeder für sich, wie sie eben unter dem Eindrucke Dessen, was vor ihren Augen vorüberzieht, sich äussern lernen. Schaut man sich z. B. das Bild von *Frank Brangwyn* in Padstone (Cornwall): «Der Seilergang» an, so muss man sich unwillkürlich sagen: Herrgott, was für gesunde Freilichtmalerei! Die luftige Wirkung, die im Ganzen liegt, die räumliche Entfernung, die sich von Object zu Object geltend macht, dabei die gute Zeichnung und überaus gesunde Farbe lassen dies Werk als eine ganz bedeutende Leistung erscheinen. Gleich in der Nähe befindet sich ein anderes Bild, «ein Tennis Park», der für die königliche Pinakothek in München erworben wurde, ein gutes Bild von vorzüglich geschlossener Stimmung im figürlichen ebenso wie landschaftlichen Theile, doch zeigt es den Künstler, der es schuf, durchaus nicht im Zenithe seines Könnens. Es ist *John Lavery* in Glasgow, von dessen entzückendem Entwurf zu einer Ariadne bereits früher die Rede war. Ein geradezu bezauberndes Stück von ihm ist aber seine Meerfrau oder wie sie sonst heissen mag — der Titel thut nichts zur Sache — ein weibliches Wesen im tiefen bläulich schimmernden Grunde des Meeres auf dem Rücken eines mächtigen Fisches ruhend und umgeben von einer regenbogenfarbig schimmernden Aureole. Das Ding hat etwas Magnetisches in der Wirkung, man fühlt das leicht wogende Element, in dessen Reich die Schönheiten der Tiefe die hinabgezogenen Söhne der Erde festhalten; man sieht gerade in diesem Künstler,

nimmt man noch sein viertes Bild, ein «junges Mädchen in Schwarz», hinzu, wie universell so ein Schaffender sein kann. Dazu gehört nun freilich ein klein bischen mehr, als dass man Jahr aus Jahr ein immer entweder Kutten oder die paar Rococo-Seidenfräcke male, die man im Kasten hängen hat, oder was weiss ich für Atelierrequisiten, aus denen sich des sogenannten Künstlers Können aufbaut, in unendlicher Reihenfolge immer wieder bringe. Es schadet nichts, wenn diese braven Producenten, die wohl malen, aber keine Maler sind, sich auf das zünftige Gebiet zurückziehen und wirklich künstlerische Leistungen, wie sie unsere Jahres-Ausstellungen in immer grösserer Zahl aufweisen, nicht durch ihre Gegenwart belästigen und beeinträchtigen.

Ein Landsmann des Vorgenannten ist *James Guthrie* in Glasgow, dessen Vielseitigkeit nicht weniger bewundernswerth erscheint. Vor Allem sind seine Portraits von einer Grösse der Auffassung, die beinahe classisch genannt zu werden verdient. Die breite Art des Vortrages, gepaart mit einer durch und durch zutreffenden Art der Zeichnung und feinem Individualisiren der Farbe, machen ihn zu einem Portraitmaler von achtung-



Fr. J. du Chattel. Winter.

gebietender Grösse. Man kann nicht sagen, dass er irgend welche äusserlichen Verwandtschaften mit den geistreich-realistischen französischen Portraitmalern, z. B. mit *Roll*, habe, und dennoch spricht die gleiche Anschauung, der geläuterte Blick für die Erscheinungen der Natur daraus, jenes klar durchdringende Verständniss, das nicht mehr mit Einzelnheiten zu rechnen braucht, sondern die ganze Summe des malerischen Empfindens irgend welcher Erscheinung gegenüber zusammenfasst und sie als abgerundetes Ganzes wiedergibt. Es fällt nicht auf, dass Hände, dass ein Kopf, dass diese oder jene Einzelnheit gut gezeichnet oder fein in der Farbe gehalten sei (fast immer ein Zeichen, dass ein Bild daneben auch allerlei Schwächen besitzt), vielmehr liegt eine klare Erscheinung im Ganzen, es ist eben der Mensch, den es vorstellen soll und zwar mit Uebergehung jeder Zuthat, die bei uns unumgänglich mit hinein müsste, beim Einen aus Eitelkeit, beim Andern aus Protzerei: Orden oder käufliche Zierrathen gleichen Werthes; vielmehr spricht da in erster Linie der Mensch aus dem Portrait, nicht sein Rang, eine künstlerische Qualität, die ausser unserem grossen *Lenbach* wenigen



Fritz Baer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Gewitterabend.





E. von Berlepsch. Motiv aus Gmünden.

lebenden deutschen Portraitmalern eigen ist. *Guthrie* ist aber nicht nur Charakterschilderer, malerischer Geistesinterpret, er sieht, wie es ja von solch eminentem Künstler nicht anders zu erwarten ist, die Natur ringsum mit dem gebildeten Maler-Auge. Dafür spricht sein «Kornfeld», dafür sprechen die verschiedenen Pastelle «Herbst», «Ein Obstgarten», «Stadt und Schloss Stirling», «In der Seilerbahn» etc. In Bezug auf die Schönheit des dargestellten Gegenstandes ebensosehr wie hinsichtlich der Meisterschaft der künstlerischen Ausdrucksweise möchte man beinahe seinem Landsmanne *Edward Arthur Walton* in Glasgow den Preis zuerkennen. Das Bildniss eines etwa zehn- bis zwölfjährigen Mädchens in braunem, einfachem Wollenkleide gehört mit zum künstlerisch Besten der modernen Malerei. Freilich muss die Original-Erscheinung von einem Liebreize sein, der geradezu bezaubernd wirkt. Es ist keine der bleichen, aristokratischen Kindererscheinungen mit grossen Augen, die verwundert Alles betrachten, was nicht im Bannkreise der eigenen Stammeswelt entstanden ist, nein, es ist vielmehr ein Mädchen von einer Gesichtsfarbe, als käme es soeben erhitzt und fröhlich, blitzenden Auges vom Spielplatze gesprungen, um der Mutter mit triumphirendem Lächeln, unterbrochen von freudigem Aufathmen, zu berichten, was alles passirt sei. Es ist das schöne Bild eines gesunden Menschenkindes, und wenn der Maler, statt es «Portrait» zu nennen, ihm den Titel «Gesundheit und Schönheit» gegeben hätte, so würde das jedenfalls alle Welt als etwas ganz Selbstverständliches ansehen. Weniger auffällig, aber immer so gut, wie man es von einem solchen Künstler erwarten kann, ist seine landschaftliche Studie, zum Theil aber geradezu vorzüglich seine Aquarelle. Da wir gerade einmal bei den Portraitmalern sind, so sei hier auch gleich eines Namens gedacht, mit dessen Nennung sich sonst der Begriff von Leistungen allererster Gattung verband. Es ist *Hubert Herkomer* in Dyreham. Der Künstler von Qualität verleugnet sich auch diesmal keineswegs, aber es ist nicht jener, welcher die «letzte Revue» malte. Die Art ist breit, sicher; man fühlt aus ihr die Gewohnheit, in bestimmter Weise zu Werke zu gehen; jeder Pinselstrich sitzt, aber es ist eine Art, die nicht erwärmend wirkt, weil eben die geschickte Mache den vorwiegenden Eindruck bildet. Bei dem Damenportrait wird vielfach der Vorwurf gehört, es sei eine gar zu sehr ätherische, beinah an gewisse englische Kupferstiche gemahnende Erscheinung. Der Künstler hat sicherlich keineswegs übertrieben, sondern ein Stück Natur wiedergegeben, wie es in der hohen englischen Gesellschaft gewiss oft anzutreffen ist. Charakteristisch ist es gewiss, das unterliegt keinem Zweifel; ob es dem Maler sympathisch gewesen, es so zu malen, geht uns nichts an, und ob es allgemein angenehm oder gegentheilig berühre, das ist Sache des Empfindens jedes Einzelnen; Factum ist, dass das Ganze eine perfecte englische Lady vorstellt, wie sie leibt und lebt. Wir sind ja — wie auch andere Menschen auf der Welt — sehr leicht geneigt, dem unsere Sympathie zu versagen, was nicht von unserer Art ist, und demgemäss über fremde Dinge vollständig falsch, weil von rein persönlicher Anschauung ausgehend, zu urtheilen. Es fällt mir dabei unwillkürlich ein, dass ich einmal am Postschalter zu Venedig stand, während ein Herr neben mir, dessen Wiege offenbar an der Spree gestanden hatte, dem Schalterbeamten in einem mixtum compositum von Deutsch und Italienisch auseinandersetzte, um wie viel besser die deutschen Posteinrichtungen seien; der Beamte hörte gelassen zu, zuckte dann mit den Achseln und sagte, indem er das Fenster schloss: «An Ihrer Stelle möchte ich diese vorzüglichen Einrichtungen nicht

eine einzige Stunde vermissen und unbedingt mit dem schnellsten Schnellzuge in die Heimat zurückkehren». Das ist mir sehr oft eingefallen, wenn ich dieses oder jenes Urtheil über fremde Arbeiten hörte, für welche manchem der Beschauer offenbar jeder Maassstab, ja selbst die geringste Spur eines allgemein künstlerischen Verständnisses abging, Beschauer die nichtsdestoweniger sich auf ihre «Bildung» nicht wenig zu Gute thaten. Ja, du heilige Bildung! Dir sind ebensoviele Altäre errichtet wie dem höchsten Wesen, was die Menschen verehren, und doch ist's mit beiden gleich — der wahren Cultusstätten sind nur ganz wenige und durchaus nicht immer an jenen Plätzen, wo man sie gewöhnlich sucht.

Ein schottischer Künstler, dessen aussergewöhnlich sympathische Malweise sich vor Allem in dem Bilde «Der gute König Wenzel» darthut, ist *Alexander Roche* in Glasgow. In winterlicher Landschaft schreiten zwei männliche Gestalten, angethan mit gothischem Costüm, über den beschneiten Grund eines gelichteten Gehölzes dahin. Man glaubt, zieht man die freie Anschauung des Landschaftlichen ab, sich vis-à-vis der Skizze irgend eines tüchtigen Cinquecentisten zu befinden, so ungemein voll wirkt die ganze malerische Anschauung der prächtigen Leistung, der sich zwei weitere, darunter auch ein gutes Damenportrait, würdig anschliessen. Ein Künstler eigner Art, vollständig von den vorgenannten verschieden, dabei ungemein gross in der Auffassung und begabt mit dem für unsere Tage seltenen Muthe, seine Bilder fertig zu machen und nicht den grösseren Theil derselben lediglich in skizzenhaft flotter Weise zu behandeln, ist *Frank Holl* in London. Sein Name ist seit lange von bestem Klange, und wir hatten vor zwei Jahren Gelegenheit, uns seiner hochbedeutenden Portraits zu erfreuen. Das einfache Thema, was er in wahrhaft grossartiger Weise schildert, ist ein Stück irischen Pachtlebens: Eine Farmersfrau mit ihren Kindern im ärmlichen Heim, aus dem sie wohl vertrieben werden wird, belagert von Jenen, die Englands Lordship und damit das englische Recht gegenüber dem Armen vertreten. Das Weib, eine hohe Gestalt, trotz der ärmlichen Kleider von jener Schönheit der Erscheinung, die immer da zu Tage tritt, wo die menschliche, vor Allem die mütterliche Würde und Entschlossenheit in der Gefahr als Tugend am hellsten leuchtet, steht mit ihren Kleinen in der ärmlichen Küche. Mit den Armen umschliesst sie wie beschützend ihre Lieben und der halbverloren durch das kleine Fenster nach dem Feinde gesandte Blick spricht mehr als alles Uebrige in erster Linie für jene hohe weibliche Eigenschaft, die eher das eigene Herzblut opfert, als dass sie der eigenen Brut ein Leides geschehen lässt. Das Bild ist, um es mit einem Worte zu sagen, eines der besten der englischen Abtheilung, denn es vereinigt in sich Qualitäten der allerhervorragendsten Art, sowohl hinsichtlich seiner Eigenschaften als malerische Leistung, als auch in Bezug auf die durchgeistigte Art, mit der es empfunden und dem directen Eindrucke der Natur nachgebildet ist. Das Bild ist realistisch durch und durch und dennoch verkörpert es in poetisch grossartiger Weise jenen Muth, jene Aufopferung und Liebe, wie sie nur in einer Mutterbrust wohnen können. Dass die Armen «belagert» sind, das sieht man; vielleicht hätte ein Titel, der dem Kern der Sache näher steht, nichts geschadet — doch was thut das schliesslich zur Sache! Der Stoff spricht — es ist ja nicht wie bei so manchen anderen armselig zusammengepinselten Bildern, wo der an den Haaren herbeigezerrte Titel die Hauptsache ausmachen muss.

Eine andere hochbedeutsame Erscheinung unter den englischen Künstlern, die wir zum ersten Male in München kennen zu lernen Gelegenheit haben, ist *John Robertson Reid*, London. In seiner Skizze «Verlorene Liebe» ist er Lyriker durch und durch, in dem Bilde «Die Schiffbrüchigen» aber zeigt er sich als hochentwickelter Dramatiker; dabei scheint er über die Mittel der Darstellung in einer Weise zu gebieten, dass ihm überhaupt einzig und allein der Natureindruck das Maassgebende ist, während ihm das technische «Wie» völlig gleichgiltig bleibt. Das löst sich beim richtigen Künstler ganz von selbst; man bekommt seinen Werken gegenüber nie den Eindruck, als hätte sich der Maler gesagt: «Nun will ich so oder so malen!» Manche Ausstellungsbilder lassen vermuthen, dass der Eine und Andere, ja dass sehr Viele nicht so sehr bestrebt waren, das Problem, was sie sich gestellt, nach eigener Ueberzeugung und mit eigenen Augen durchzuarbeiten und dabei der Natur soviel Rechnung zu tragen, als es je nach Beanlagung möglich gewesen wäre; vielmehr drängt sich beinahe die Ansicht auf, als hätte sich Dieser oder Jener ganz bestimmte Muster genommen und um jeden Preis versucht, diese nachzuahmen. Das spricht sich am deutlichsten



Jean G. Rosier pinx. Phot F Hanfstaengl, München.

Bei der Toilette.



aus, wenn man ein Atelierbild und eine Naturstudie des nämlichen Künstlers vergleicht. Im ersteren sieht man meist sofort, durch was für eine Brille die Anschauung eingezwängt wurde, während in der letzteren durchschnittlich eine gewisse überzeugte Unmittelbarkeit liegt. Jedenfalls steht der Künstler am höchsten, bei dem man an gar nichts Anderes denkt, als an den Ausdruck seines Werkes, wo also die technischen Seiten ganz ausser Betracht fallen. Wer auf diese Art zu fesseln weiss, der malt eben gute Bilder, während die Sache schon etwas zweifelhaft wird, wenn man seine Aufmerksamkeit durch Einzelnheiten angezogen fühlt. *Reid's* Bilder nehmen das ganze Interesse durch ihre Auffassung und Empfindung in Anspruch. Ein Frauen-Figürchen in langem weissen Gewande, gesenkten Hauptes durch buschigen Hain dahinwandelnd und dazu ein Stück tiefblauer Himmel — das ist das eine; es ist ein Gedicht von allerkürzester Fassung, ohne lange Liebeslamentation! Ach nein, der Ausdruck liegt in Allem zusammen und dem schönen Figürchen schwebt es leise vor: long long ago . . . — Ganz



E. de Schampheleer. Bei Amsterdam.

verschieden zeigt er sich in dem andern. Wer je in einem nordischen Küstenstädtchen die Zeit verbrachte, da des Aequinoctiums tobende Winde die Wogen aufwirbeln und gegen die Gestade, in die Seitengassen des Dammweges schleudern, wenn man tagelang sozusagen nichts anderes als vorherrschendes Geräusch hört als das hohle Sausen des Windes, das Rauschen der Wasser, ihr Anschlagen gegen die Felsen des Ufers und das Zerstäuben des perlenden Sprühregens, der weiss was für Empfindungen da in all' Jenen wachgerufen werden, die auf der Strasse stehen und unverwandten Blickes hinausschauen auf die in unendlicher Folge sich heranwälzenden Wogenberge. Es ist weder Neugierde, noch Naturbewunderung, noch sentimentale Aufregung, welche die Strandbewohner hinaustreibt; sie sind ja alle an die Schreckensnachrichten gewöhnt, die solchen Stürmen folgen, und nehmen sie resignirt hin. Das ist's auch nicht — aber was wird die See bringen? Was für ein Schiff kämpft draussen mit Wind und Wellen, um endlich gegen die Küste geschleudert zu werden? Das Meer bringt ja immer etwas bei solcher Gelegenheit. Und richtig dauert's auch nicht lange, so wird über den

weissen Kämmen Etwas sichtbar, auf und nieder werden die flatternden Segel gerissen — ist die Bemannung noch an Bord? Ist's ein fremdes Schiff, ist's eines aus dem Orte? Alles ist auf den Beinen, mit Kind und Kegel wandert man trotz des heulenden Sturmes hinaus; der gefühlserregten Mienen sind ebensoviele, wie der kaum sich verziehenden wetterharten, über deren Lippen höchstens im kritischen Moment ein Wort kommt, das dann aber auch sofort thatkräftiges Angreifen bedeutet. Diesen ganzen Vorgang, die Leute, ihre Kinder, die ganze Gesellschaft des Ortes, die bei solchen Gelegenheiten in Betracht kommt, schildert *Reid* mit einer packenden Wahrheit; was er Alles gibt, das zu erzählen erspart mir die Wiedergabe des vorzüglichen Bildes, welche diesen Zeilen beigegeben ist. Es mag nur noch bemerkt werden, dass abgesehen von der Zeichnung der einzelnen Figuren der Gesammtton des Bildes etwas ungemein Tiefes in der Stimmung hat. Es ist jenes eigenthümlich dämmerige Tageslicht, das der Süden gar nicht kennt und das seinen Grund in starken Dunstschichten hat, die in ungemein grosser Dichtigkeit und in geringer Höhe über der Erde lagern und so natürlich das sie durchdringende Sonnenlicht beinahe gänzlich absorbiren.

Sein drittes Bild gibt eine Scene aus dem Alltagsleben, die ganz einfach die menschliche Erscheinung schildert: Einen alten Seemann, den grossen Tragkorb voll Hummern und andere Meeresbewohner einigen Kindern zur Schau hinhaltend, dahinter die mannigfachen Gruppen eines Marktes, Käufer und Verkäufer, Häuser, Schiffe, Wasser, so viel eben, als man mit dem Auge in solchem Gewühl mit einem Male zu überschauen vermag. Zeichnung und Farbe sind gleich gut an dem Bilde. Es ist auch bis auf einen gewissen Grad, soweit es die Klarheit des Ganzen nicht schädigt oder einen süsslichen Zug hineinbringt, durchgeführt.

Ein Künstler eigener, aber hochbedeutender Art — die Ausstellung enthält eine ganze Reihe seiner wundervollen Aquarelle — ist *Joseph Crawhall* in Glasgow. Ich ziehe hier absichtlich einen Aquarellisten mit herein, denn der Unterschied der Technik zwischen Oel und Wasser ist bei den englischen Arbeiten thatsächlich nur für den vorhanden, welcher auf die äusserlichen Seiten derselben sein Hauptaugenmerk richtet, keineswegs aber für Jenen, welcher dem künstlerischen Eindrucke in erster Linie sich hingibt. *Crawhall* nun ist eine mehr als auffallende Erscheinung in seinen Arbeiten, denn die Schärfe der Beobachtung tritt, gepaart mit scheinbar äusserster Einfachheit der angewandten Mittel, in einer Art und Weise auf, wie wir sie mit gleicher Schärfe nur an gewissen japanischen Künstlern wiederfinden. Dass die letzteren in manchen Beziehungen als Maler, als Naturbeobachter mindestens ebenso hoch stehen wie wir, kann höchstens einem academischen Zopfe als zweifelhaft erscheinen. *Crawhall* sieht bei aller Farbe, die in seinen Arbeiten liegt, die Natur dennoch einfach, und das allein kann als das Richtige gelten. Freilich gehört dazu eine breite fundamentale Grundlage; nur auf dieser baut sich eine so grosse Auffassung auf, eine Auffassung, der man absolut keine «Manier» als speciell charakteristisch zusprechen kann. Die «Lastpferde in Tanger» sind specifisch arabische Gäule, arme, abgetriebene Racker; er macht nicht «Gäule» überhaupt daraus, so dass man z. B. beim Ansehen einer seiner Studien sagen könnte: Das ist ein «Crawhall-Pferd», etwa so, wie man *Camphausen's* Thiere auf Kilometerdistance sofort erkannte. Ganz anders stellt sich z. B. der braune Wallach dar, der, vor der Schmiede angebunden, ein neues Beschläg erhalten soll. Der Glanz der Lichter auf der Haut, die ganze zeichnerische Behandlung hat etwas durchaus Meisterhaftes und das Gleiche kann man von seinen übrigen Arbeiten sagen, unter denen wohl eine Reihe von Papageien und Cacadu's aus einem Vogelhause das Hervorragendste ist.

Ein Künstler, der in der einfachen Wiedergabe seiner Figuren etwas äusserlich ebenso Vollendetes an sich hat als er dabei dennoch gemüthvoll wirkt, ist *Edward Stott* in Manchester. Sein Bild, betitelt «Heimwärts», zeigt einen alten Fährmann im Boote, der eine ganze Kindergesellschaft nach dem andern Ufer eines Wasserlaufes zu führen im Begriffe steht. Jenseits liegen unter hohen Bäumen die Gebäude eines herrschaftlichen Pachthofes. Das Ganze hat etwas äusserst Intimes, man möchte beinahe sagen Familiäres, doch ist bei aller Lieblichkeit in der Behandlung der Kinderköpfe absolut nicht die Spur von süsslicher Empfindelei vorhanden; das Ganze athmet Ruhe und Frieden, Landschaft sowohl wie Figuren.

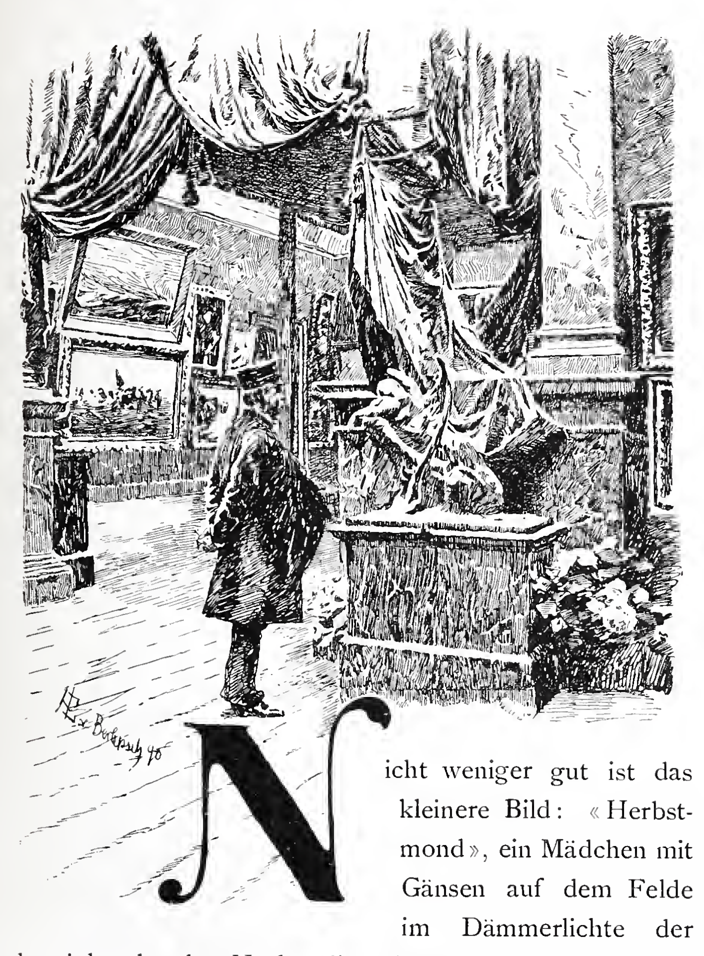


John Robertson Reid pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Schiffbrüchigen.





Nicht weniger gut ist das kleinere Bild: «Herbstmond», ein Mädchen mit Gänsen auf dem Felde im Dämmerlichte der hereinbrechenden Nacht, die schwach von dem grossen himmlischen Gestirn durchleuchtet ist — weiter «Am Schatten»: Eine Schafheerde und ihr Hüter, die vor der Sonne heissen Strahlen Zuflucht gesucht haben. Die Themata sind einfach, dabei aber von auffallender Liebe im Studium; es klebt ihnen nirgends die Oberflächlichkeit der Genialthuerei an, vielmehr lässt sich aus Allem herauslesen, dass der Maler sich ganz und gar nur in seinen Gegenstand vertiefte und jede persönliche Coquetterie bei Seite liess. Das Gleiche gilt von einer ganzen Reihe englischer Künstler, deren Arbeiten vor allem Andern den Eindruck des absolut Unmittelbaren machen. Das englische Publicum, das offenbar solche Sachen kauft, hat, wie es scheint, besseren Geschmack als die breiten Schichten der deutschen gebildeten Welt, die sich noch heute an der Darstellung allerlei anekdotenhafter oder romantisch-sentimentaler Geschichtchen ergötzt und den geschmacklosesten Dingen, die künstlerisch vollständig werthlos sind, Sympathien entgegenbringt. Man suche nur einmal hundert «gute Stuben» in ihrem Gehalte nach dieser Seite hin ab und man dürfte füglich erstaunt sein über das oftmalige Vorkommen einer und derselben Photographie nach N. N., deren Auflagen in den artistischen Anstalten nach Hunderttausenden zählen. Die Frische des unmittelbar wiedergegebenen Natureindruckes ist in Deutschland vorerst ein Ding, das nur äusserst Wenigen verständlich erscheint; man ist eben an besonders gute Kost nicht überall gewöhnt.

Soll ich noch eine ganze Reihe vorzüglicher englischer und schottischer Künstler nennen, so brauche ich nur den Catalog aufzuschlagen. Jede Seite ruft die Erinnerung an herzerfreuende Arbeiten wach, die bald nach der einen, bald nach der anderen Seite irgend eine liebenswürdige Eigenthümlichkeit an sich tragen. Da fällt mir z. B. *Whiteland Hamilton* in Helesburgh ein mit seiner «Schäferin», eine weibliche Figur mit ihren Schutzbefohlenen im Schatten dunkelgrüner, weitastiger Bäume, oder sein «Sonnenuntergang an den Klippen», *Harrington Mann* in Glasgow mit verschiedenen Geschichten aus Venedig, die sehr fein nachgefühlt sind, *George Henry* in Glasgow mit seinem von einer Poesie ganz eigener Art durchwehten Bilde, «Pilzsammler». Dass dabei das Profil des knieenden Kindes sich direct von der aufgehenden Mondscheibe abhebt, ist wohl ein ziemlich neues Motiv. Ich erinnere mich wenigstens nicht, es schon sonst irgendwo gesehen zu haben. Von einer ganz anderen Seite zeigt er sich in dem Sonnenstrahlen-gesättigten Bilde «Abend in Kerkendbright», das eine weite, zum Theil mit Schilf bestandene Wasserfläche mit leicht ansteigendem Ufer zur Zeit des sinkenden Tages, jedoch keineswegs in farbig hochtrabender Weise zeigt. Es schwebt über dem Ganzen eine wärmedurchglühte Dunstmasse, welche jeden scharfen Contrast bricht und in ein einheitliches Farbengebilde verwandelt. Nicht minder gut ist seine ernstgestimmte «Galloway-Landschaft».

Befremdend, eigenthümlich talentvoll und dabei von Geschmacklosigkeit nicht frei, aber vor allen Dingen auch der Ausdruck eines ganz bestimmten individuellen Wollens ist das ziemlich grosse Bild von *Henry* und *Hornel* in Glasgow: «Die Druiden den Mistelzweig bringend». Ueber die liturgischen Gewänder der nordischen Priester, um welche sich ein Zauberkreis von poetischen Anschauungen gebildet hat, weiss ich nichts Näheres, wahrscheinlich ebensoviel wie der Maler des Bildes, der sich im Allgemeinen an nordische Traditionen gehalten hat und hauptsächlich allerlei Bronce-Funde mit in das Bereich der costümlichen Seite seiner Composition zog. Diese

hat er nun mit einer gewissen Betonung wiedergegeben, nämlich in Form ächt vergoldeter, sehr primitiv ornamentaler Erscheinungen: kreisrunde Scheiben oder hufeisenartig gebogene Stäbe, die an den Kleidern aufgeheftet sind. Solches thaten die mittelalterlichen Meister, die in Bezug auf perspectivische Wirkung zu naiv waren, um allerlei Scrupel gross werden zu lassen. Aehnliches that *Rochegrosse* bei einem Bilde — aber diese modernen Imitationen haben etwas gesucht Naives an sich, was durchschnittlich das Gegentheil von dem gewollten Eindrucke hervorruft. Die Malerei an dem Druidenbild ist breit und farbenkräftig; es mag in Rücksicht auf die Technik wohl nicht mit Unrecht etwas hoch gehängt worden sein.

Ein reizendes Bild, modern und anmuthig zugleich, haben *Abbey* und *Parsons* in London zusammen gemalt. Es betitelt sich: «An der Themse» und zeigt an weidenbuschbestandenem Ufer zwei Damen, die dem Vergnügen des Angelns obliegen; die Beiden sind durchaus nicht etwa Modejournalfiguren, wie man sie sonst oft auf dergleichen Bildern sieht, welche als Stahlstichprämien den Abonnenten illustrirter Blätter als «vorzüglicher Zimmerschmuck» angeboten werden. Mannigfaltig in der Beobachtung des Lebens ist *William Kennedy* in Glasgow, der bald das Treiben auf einer kleinen schottischen Eisenbahnstation schildert, dann wieder die «Thee-Stunde im Lager» gibt, eine Gepflogenheit, die offenbar damit zusammenhängt, dass die Tageseintheilung des Privatlebens auch auf militärische Verhältnisse übertragen wird. Eine andere Soldaten-Scene gibt er in dem «Abkochen» betitelten Bilde, das eine Menge von Highlanders neben ihren brodelnden Feldkesseln am Feuer zeigt, ebenso lebendig gezeichnet als farbig ungemein treffend behandelt. Seine «Dame in Roth» würde vielleicht noch stärker wirken, wenn sie nicht so sehr auf dem Hintergrunde klebte. *W. F. Laidley* gibt ein Strandbild mit zwei Figuren, wobei vornehmlich das im Sande verlaufende Gewelle gut beobachtet ist, weiter eine hübsche Uferlandschaft, *W. H. Bartlett* in London «Fischer», die einen Kahn zum Ufer ziehen, sowie «Badende Mädchen». Das eine ist ebenso derb und fest, kräftig in seinen Erscheinungen gehalten, als das andere eine gewisse mädchenhafte Furchtsamkeit und Scheu, ein zages Sich-Anvertrauen schildert und die halb entwickelten Formen der jugendlichen Körper mit jener Decenz gibt, die durchaus nicht verwandt mit Prüderie ist und dennoch eine gewisse Zurückhaltung in sich trägt. *Dudley Hardy's* (London) Atelierstudie mit der Cigaretten rauchenden Dame erinnert in manchen Dingen an *Munkaczy's* Farbentechnik; sie ist tief gehalten mit kräftigen Farbflecken auf dunkelm Untergrunde, wogegen *Welden-Hawkins* «Im Obstgarten» farbig geschlossen als ein gutes Plein-air-Bild erscheint: ein junges Mädchen mit Gänsen auf grüner Wiese unter dünnstämmigen Obstbäumen. Obschon der Autor offenbar von den Tendenzen der Freilichtmalerei ausgiebigen Gebrauch machte, ist doch seine Anschauung nicht angekränkelt von jener Blässe, die Manchem als eine unumgängliche Bedingniss des Plein-air erscheint, de facto aber nie und nirgends in der Natur existirt. *James Christie* in Glasgow gibt wohlbeobachtet Kinder, die sich mit den Insassen eines Froschteiches allerlei zu schaffen machen.

Wenige der britischen Maler, welche die Ausstellung beschickten, tummeln sich auf einem Felde, wohin ihnen zu folgen nicht Jedem gegeben ist. Will man eine Leinewand, auf der fleckenweise Farbe an Farbe mit einem gewissen Feingefühl für Contrastwirkung hingesetzt ist, und auf der man schliesslich bei genauem Nachsehen etwas wie Figuren herausfindet, als Bild bezeichnen und eine solche Erscheinung wie ein geschickt arrangirtes Farbenbouquet betrachten, so findet man bei einigen Arbeiten auf diese Art vielleicht seine Rechnung, allerdings muss dabei dann von manch Anderem abgesehen werden. Solcher Art gibt es einige Exemplare; ich meine unmaassgeblichst, dass man sich annähernd ein gleiches Resultat verschaffen kann, wenn eine seit Jahren benutzte, aber nie geputzte Palette geschliffen wird, so dass alle im Laufe der Zeit entstandenen Farbenschichten zu Tage treten. Aus dermassen präparirten Grundflächen lassen sich oft reizende Skizzen machen; das ist Jedem bekannt, der da weiss, was in der Sprache der Maler das Wort «Zufälligkeit» bedeutet. Ob ein ernstlicher Zweck mit diesen Sachen verfolgt wird? Wir wollen es im Interesse der englischen Kunst nicht annehmen. Des geistreichen *A. Roche* «Am Hofe des Kartenkönigs» sieht beinahe aus wie eine Carricatur auf gewisse englische Costümmaler, deren Figuren von einer naiven Hölzernheit sondergleichen sind. *David Gauld's* «St. Agnes» ist ein Beispiel davon. Als Muster für Weberei wäre die Figur vorzüglich, und würde, auf einem 400 Jahre alten Stoff gefunden, sicherlich bei jeder Kunstauction fabelhafte Preise erzielen. Was der Künstler

damit für unsere Zeit sagen wollte, das lässt sich nicht entziffern.

Dagegen hantiren andere mit Geschick auf dem Gebiete der Costümmalerei, so *Frederik Vigers* in Hersham. Seine zwei Bilder aus der Geschichte der schönen Griseldis zeigen «Werbung» und «Wiedervereinigung». *G. H. Boughton* mit dem an und für sich durchaus nicht geringen Bilde «Die Liebe besiegt Alles» verharrt in Walter Scott'scher Romantik.

In der Landschaft gibt sich ein stark ausgeprägtes Gefühl für alle möglichen Stimmungen kund; sie bilden das stricte Gegentheil von jenen Bestrebungen (die übrigens heute bereits stark bergab gehen), welche einen und nur einen bestimmten Localton für das Richtige halten, daher jede stark farbige Wirkung vermeiden, ja perhorresciren. Zwar findet man auch landschaftliche Bilder von lichtgrauer, durchgehend heller Stimmung, doch hängt diese, das geht aus der Haltung derselben hervor, mit dem dargestellten Sujet zusammen. In Summa ist der Ausdruck der Anschauungsweise ein vielseitiger; es erübrigt nur, die einzelnen Künstler und ihre Werke mit Namen aufzuführen. Da sei denn in erster Linie *J. Adams* in Guildford mit zwei Arbeiten genannt. Die eine betitelt sich «Nach dem Regen», die zweite «Nachlese». Ueber einen zum Theil mit Baumwuchs bestandenen Hügelrücken, in dessen Vorterrain regenschwer sich das üppige Gras zu Boden neigt, schweift der Blick auf weite Gelände; grosse schwere Wolkenballen treiben am Himmel dahin, verfolgt von der siegreich durchbrechenden Sonne. Ein Kornfeld mit aufgestapelten, goldgelben Garben, rückwärts ansteigendes, baumbestandenes Terrain, Alles von sommerlichem Sonnenschein durchglüht, ist das Thema des anderen Bildes. Die körperhafte Erscheinung der Gegenstände ist in beiden mit derselben Kraft und Sättigung an Farbe wiedergegeben, wie sie die Natur an Tagen zeigt, wo sogar die Luft etwas körperlich Greifbares zu haben scheint. Ihnen in anderer Art gleichzustellen sind die herrlichen Marinebilder von *Henri Moore,* London, in denen sich ein Naturstudium intimster Art offenbart. So kann die See nur malen, wer sie stündlich zu beobachten Gelegenheit hat, wem sie wie ein guter Freund stündlich zur Disposition steht, bald im Goldgewande des Abends oder erregt von den Winden, welche die mächtigen, bergartigen Wogen und Thäler aufwühlen und die weltumspannende Riesin in ein millionenfach bewegtes schwankendes Ungethüm verwandeln. *Moore's* «Wogendes Meer», eine kleine Studie, die offenbar auf einen Sitz gemalt ist, wirkt ausserordentlich mächtig und übertrifft an Grossartigkeit der Auffassung manche Arbeiten von weit

Max Klein. Der Besiegte.

grösserem Flächeninhalte. Ungemein frisch, in den Contrasten so gewagt, wie es zu machen dem Künstler nur vor der Natur selbst, im Atelier aber niemals möglich ist, wirkt *Ernest Parton's*, London, «Im Herzen der Normandie», ein weidenbeschatteter Bach, in dessen glatter Oberfläche sich das tausendfältig verschiedenfarbige Laub der Büsche und Bäume ringsum spiegelt.

Von geradezu bezaubernder Schönheit und Weichheit ist weiter ein grosses Aquarell von *Robert Macaulay-Stevenson*, Glasgow, Weidengestrüpp mit aufgehendem Monde, der übrigens bei den Schotten eine grosse Rolle spielt. Natürlich kann nicht die Rede davon sein, dass darin mit genau abgewogener Lichtstärke der Vorgang der Natur wiedergegeben sei, vielmehr erfreut die ganze Haltung des Bildes, das offenbar oftmaligem Uebergehen mit dem Schwamm und nachher abermaligem Uebermalen seine grosse Weichheit verdankt. Das stricte Gegentheil davon, aber nicht weniger künstlerisch ist ein in gleicher Technik hergestelltes Bild von *Edward Walton*, «Grossvaters Garten». Es ist unglaublich, welche Kraft



F. Kallmorgen. Sonniger Tag.

da erreicht ist in den Gegensätzen von Licht und Schatten. Der Sonnenschein wirkt förmlich vibrirend. Dabei ist die Technik von einem Raffinement sondergleichen. Wo es sich darum handelte, Lichter, z. B. innerhalb des tiefgrünen Laubwerkes herauszubekommen, da sind einfach ganze Fetzen Papier vom Grunde losgerissen und dann wieder leicht übermalt. Deutsches Aquarellpapier hielte diese Prozedur nicht aus. Ueberhaupt zeichneten sich die englischen, ebenso die französischen Präparate für Malerei jeder Art vor deutschen, freilich billigeren, dafür vielfach gefälschten, von jeher vortheilhaft aus.

Ein umfangreiches Landschaftsbild mit Figuren trägt den Namen *Hubert Herkomer's*. Man würde dahinter den grossen Künstler kaum vermuthen, denn das Ganze sieht aus wie ein Product der vierziger Jahre. Es hat die Solidität jener Epoche, die oft an's Langweilige streift, vollkommen an sich, es lässt nichts zu errathen übrig. Fragen, auch malerische, löst man entweder durch ein gewisses geniales Empfinden, das begnadeten Naturen eigen ist, oder durch Fleiss, durch redliches Entwickeln der ganzen Reihe von logischen Schlüssen, die endlich zum Resultate führen. Den letzteren Weg



Jean Boldini pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Zwei Freunde.



hat *Herkomer* diesmal eingeschlagen. Dass die Landschaft den Vergleich mit anderen englischen Arbeiten dieser Art gerade sehr glänzend bestehe, kann nicht behauptet werden.

Grossartig in der Auffassung ist *James Paterson's*, Glasgow, «Vorfrühling in Schottland», während des nämlichen Künstlers «Abend auf dem Cairn», ein Feld, dahinter Hügel, ein dunkelblauer Himmel und starkfarbige, massig wirkende Wolken, eigenthümlich stimmungsvoll wirkt. Eine andere Abendstimmung ist nicht minder beachtenswerth: Häuser unter Bäumen gelegen, das Ganze intensiv beleuchtet und in der Kraft der aufgewendeten Mittel mächtig, aber ohne jede Effecthascherei. Viel Verwandtes damit hat die «Dämmerung» von *Thomas Grosvenor* in Glasgow, während *William Macgregor's* (ebenda) Gartenbild (Aquarell) ein silberig leuchtend Stück Frühlingsleben wiedergibt. *D. Farqhuarson's*, London, «Galloway» (Strasse an einem Bache unter gilbenden Bäumen, im Hintergrunde neblig die Silhouette einer Stadt mit darüber ansteigenden Höhenzügen) ist ein treffliches Herbstbild, *Yeend King's* «Winter» ein Stück Naturbeobachtung, das in seiner Art viel Verwandtes mit den trefflichen *Thaulow's* hat; den Blick von einer Höhe nach dem von Sonnenschein und nebligem Dunste durchzogenen, im Dufte des Herbsttages fern verschwindenden Thalgrund gibt *James Webb*, *Corsan Morton* in Glasgow einen tief und ernst gestimmten «Herbstabend», *Millie Dow* (ebenda) ein ungemein poetisch gehaltenes Bild «Blick auf den Hudson» (Aquarell) und «Mondschein auf der See» (Pastell), *Edwin Ellis*, London, einen «Hafen an der Ostküste» (vortrefflich), *Alexander Roche*, Glasgow, den mächtig baum-bestandenen Gipfel eines Berges mit ruhenden Kühen, den Blick in eine weite Hügellandschaft mit prächtigem distel-umbuschtem Vordergrunde *Harry Spence*; ungemein wahr wirkt die kühn und breit hingesetzte Farbenskizze von *Thomas Brown*, Edinburg, «Winter» (Ein Gehöfte im Schnee mit Sonnenschein), während die tief und in warmen Tönen gehaltenen Arbeiten von *Henry Muhrmann*, London, «Ansicht von Highgate» und «Thal von Health» sich mehr der Anschauungsweise der französischen Landschaftsclassiker nähern; vorzüglich wirken einige Pastelle



S. Th. Rauecker. Das Ende vom Lied.

von *Guthrie*, dem begabten und vielseitigen Künstler, weiter einige ungemein frisch gehaltene Landschaften von *Alexander Frew* in Glasgow, *Alexander Brownlie Docharty*, ebendaselbst, u. A. Alle die trefflichen Sachen auch nur mit einem Worte präcisirend zu behandeln, ist hier kaum möglich; ich muss mich wohl begnügen, mit Namen aufzuführen, was jedem künstlerisch gebildeten Auge sofort auffallen muss: *William Wyllie*, «Sonnenschein im Kampfe mit den Elementen» (Aquarell, Wrack), *Charlie Wyllie*, «Sommerabend», *Alfred East*, «Stille Nacht», *J. S. Raffaeli*, «Avenue d'Orléans» und — beinahe mehr als humoristische, alle Typen in's Caricaturenhafte ziehende Darstellung zu nehmen — «Heilsarmee», ein tolles, lustiges Ding, das in der barocken Art der Zeichnung manch' Verwandtes mit dem äusserst geistreichen Schweizer Zeichner † *Disteli* hat, *William Kennedy*, Glasgow (mehr auffällig durch die

geschickte Beherrschung des Materials, als durch den Stoff), «Ankunft» und «Abreise» des persischen Reisekönigs, des Schah's, in Schottland (Pastell), *Alexander Frew*, Glasgow, «Nach dem Sturme» etc. etc.

Noch erübrigt mir, einiger bedeutender englischer resp. schottischer Bilder zu gedenken, die erst lange nach Eröffnung der Ausstellung angekommen sind und desshalb erst jetzt ihre Würdigung finden können. Zum Theil begegnen wir bereits genannten Namen, zum Theil neu hinzugekommenen.

In erster Linie hat *Edw. Arth. Walton* in Glasgow die Reihe seiner Leistungen um mehrere Exemplare vermehrt, die das schon Gesagte über des Künstlers ausserordentliches Können und seine malerische Feinfühligkeit in erhöhtem Maasse bestätigen. Das eine, ziemlich grosse Bild zeigt zwei Kinder, Knabe und Mädchen, im Grünen. Zwar ist die hier angeschlagene Farbenscala eine von dem früher besprochenen Mädchenportrait, das gleich einem alten Venezianer an Farbe glühend wirkt, vollständig verschieden. Während jenes, um mich mit *Whistler* (der offenbar in München nicht genügend geehrt wurde und auf die zweite Medaille, die er 1888 erhielt mit einem Schreiben antwortete, das eine deutliche Illustration zu seinem Buche «The gentle art of making ennemies» bildet*) auszudrücken, ein Arrangement in Braun genannt werden konnte, ist diess eher eine «Stimmung in Grau», aber beileibe nicht jenes Grau, das man zugleich als das „Graue Elend der modernen Malerei" bezeichnen könnte. Es ist durchweg gedämpft, nur die schön gezeichneten Köpfe der beiden Kinder sprühen jene gesunde Farbenempfindung, die *W.* eigen ist. Das offenbart sich in nicht geringerem Maasse bei seinen pflügenden Ochsen, einem landschaftlichen Bilde mit Thieren, das an Urgesundheit nichts zu wünschen übrig lässt, Helligkeiten hell aber nicht kreidig, Dunkelheiten tief aber nicht schwarz gibt und die Wirkung des Sonnenscheines auf einer grünen, stellenweise beschatteten Wiese ebenso darstellt, wie es bei den verhältnissmässig geringen Mitteln, welche die Palette im Vergleiche zur Natur bietet, möglich und verständig ist. Von *James Guthrie* in Glasgow ist sodann ein Damenportrait, ganze Figur, zu erwähnen. Es klingt an *Velasquez* an, ist aber im Vortrag, im Arrangement durchaus modern. Das in's Violette spielende rothe Kleid der Dame ist zum Fleischtone vortrefflich gestimmt. Ein anderes Werk seiner Hand zeigt Kinder in einem Baumgarten, mit Obstauflesen beschäftigt. Das Problem, was er sich dabei gestellt hat, weicht von seinen anderen Arbeiten ab, doch ist es gleich gut gelöst. Nur will es scheinen, als ob die Köpfe der Kinder, an und für sich in Zeichnung wie Farbe gleich trefflich, nicht ganz zum übrigen passten. Sein «Kornfeld» ist eine breite Tonskizze, eine «Impression» in des Wortes bester Bedeutung. Einen Portraitmaler ganz hervorragender Art, der sich offenbar an der farbenfreudigen Art der Venezianer und späteren Holländer gebildet zu haben scheint, lernen wir in *W. W. Ouless*, London, kennen. Er lässt sich, soll man einen deutschen Namen gleicher Bedeutung nennen, am ehesten mit *Canon* vergleichen. Es wäre ungeschickt, wollte man von der Art sprechen, wie nebensächliche Dinge, z. B. ein Pelzrock u. dgl. gemalt sind. Und dennoch wirken gerade diese Dinge stark mit, weil sie durch den Gegensatz ihrer stofflichen Behandlung gegenüber Kopf und Händen deutlich zeigen, wie sehr es dem Künstler neben der Auffassung des geistigen Momentes in seiner Arbeit auch um jene todten Dinge zu thun war, die quasi den Rahmen zu einem menschlichen Antlitz bilden. Sie fallen keineswegs gegenüber der Hauptaufgabe als besser gelöst auf, im Gegentheil helfen sie dazu, das Wesentliche noch stärker zum Ausdrucke zu bringen, eine Wahrnehmung, die man ebenso bei *van Dyck*, *Rembrandt*, *Velasquez* u. A. machen kann. *John Lavery*, Glasgow, hat ebenfalls den schon besprochenen Arbeiten weitere

---

*) Whistler gibt in dem genannten Buche neben einer grossen Reihe anderer Schriftstücke, die seinen kriegerischen Sinn all' Jenen gegenüber kennzeichnen, die ihn nicht mit unbedingter Bewunderung für seine künstlerische Unfehlbarkeit bewundern, den Wortlaut des an den Vorstand der Münchener Künstlergenossenschaft gerichteten Schreibens, offenbar in der Ueberzeugung, etwas Ausserordentliches damit gesagt zu haben. Man sprach seiner Zeit weiter kein Wort darüber, eine Erwiderung, die der rauflustige Autor wahrscheinlich nicht erwartet hatte. Der Curiosität halber sei der Inhalt wiedergegeben. Er findet sich auf pag. 229 seines Buches und lautet:

An official letter.

Sir — I beg to acknowledge the receipt of your letter, officially informing me that the Committee award me a second-class goldmedal.

Pray convey my sentiments of tempered and respectable joy to the gentlemen of the Committee, and my complete appreciation of the second-hand compliment paid me.

And I have Sir,

The honour to be

Your most humble, obedient servant,

J. Mc NELL Whistler.

Da braucht es weiter keine Randbemerkungen mehr!

zugesellt, so u. A. ein im Lufttone überaus feines Flussbild: Vorn die breite Fläche der ruhig strömenden Gewässer, am jenseitigen Ufer hohe Bäume, so dass von Luft kaum etwas zu sehen ist, rechts die Pfeiler und Bogen einer steinernen Brücke. Das Ganze ist ziemlich tief gestimmt, so wie es wohl in den späten Nachmittagsstunden aussehen mag, dabei aber ausserordentlich klar und voll in den Tönen. Keinerlei Spielen mit irgendwelchen Effecten stört die einfach gehaltene, gross gelöste Arbeit. Ein weiteres Bild seiner Hand gibt die Scene, wie die flüchtige Königin Mary von Schottland nach der verlorenen Schlacht von Langside unter den Wipfeln des Waldes eine Ruhestätte gefunden hat. Es ist gut, doch erscheinen seine übrigen Leistungen als interessanter gelöste Aufgaben. Neu hinzugekommen ist ferner ein grosses Bild von *A. Melville*, London: «Andrey und ihre Ziegen». Ein rothhaariges Mädel von 12—14 Jahren auf grünem Plan, ringsum ihre Schutzbefohlenen, rückwärts herbstlich gefärbte Bäume, das alles kühn und breit gemalt, mit völliger Hintansetzung jeder Detailerscheinung, Farbe gegen Farbe, kurzum das ausgesprochene Suchen nach Festhaltung der contrastirenden Farbwerthe in der ganzen Erscheinung, und als Resultat dieses Bestrebens eine vorzügliche Leistung, bei welcher der Künstler selbst vor ganz gewagten Dingen nicht zurückschreckte, wie z. B. als Hintergrund für das rothe Haar der Figur einen brennrothgefärbten Baum zu nehmen. Solches kann nur unternehmen, wer absolut Herr des Stoffes ist; ein Unselbstständiger käme dabei entschieden auf das absurdeste Zeug. Ich möchte es in gewisser Hinsicht am liebsten mit der «Vision de femme» von *Besnard* vergleichen, jenem tollkühnen und doch genialen Farben-Salto mortale, bei dem hundert Andere das Genick unfehlbar brechen würden. *Melville's* Arbeit kann entschieden nur als ein Farbenproblem beurtheilt werden und muss von diesem Gesichtspunkte aus die Arbeit als eine ausserordentlich geistreich behandelte gelten. Freilich hilft das Skizzenhafte der Mache über manche Kluft hinweg; ebenso verhält es sich mit seinem Aquarell «Japanische Tänzer», bei deren Darstellung es weniger auf die Tanzenden ankam, als auf das flimmernde Farbenbouquet, das sich darbietet, sobald man bei Gruppen die Aufmerksamkeit nicht mehr auf einzelne Individuen heftet, sondern das bewegliche Kaleidoskop der Farbenflecken allein auf die Augen wirken lässt. Von äusserst sorgsamer Zeichnung sind die Figuren auf dem Bilde von *J. R. Wequelin*, London: «In den Gärten des Adonis», fein gestimmt die «Idylle» von *A. Birkenruth*, London, ein nackter, schafe-hütender Jüngling bei Mondaufgang unter dem Geäste einer Weide. *A. Roche* fügte seinen übrigen vorzüglichen Arbeiten ebenfalls noch eine weitere hinzu: Ein knieendes Mädchen am Waldesrande; sie reiht sich gleichwerthig den anderen an. Endlich sei noch des Bildes von *Flora Reid* in London gedacht. «Für's tägliche Brod», eine Dame in Schwarz, deren ganze Erscheinung vergangene bessere Tage verräth und die sich jetzt mit Clavierstunden ihr Brod verdient.

Die englische Abtheilung hat damit einen Umfang von gewaltiger Bedeutung erlangt. Niemals auf dem Continente war das Inselreich dermassen vertreten und wir müssen anstandslos zugeben, dass der Eindruck dieser Malereien mit zu den schwerwiegendsten der Ausstellung überhaupt gehört und uns deutschen Künstlern eindringlicher denn je das Wort «Selbstständigkeit» zuruft. Freilich geniessen wir schon von Jugend auf eine total andere Erziehung als das englische Volk; seine Kinderwelt wird in erster Linie zu gesunden kräftigen Menschen herangebildet; daher denn auch im späteren Leben der unbefangene, richtige Blick für das Nutzbringende. Anders bei uns, wo man die jungen Köpfe mit möglichst viel Zeug vollpfropft, aus jedem mittelmässigen Talent einen Professor machen will und vor Allem das menschlich vernünftige Denken in paragraphische Fesseln zu schlagen sorgsam bemüht ist. Dieses Hinneigen zu Dingen, die mit der selbstständigen Meinungsäusserung im stricten Gegensatze stehen, zieht sich durch alle Lebensverhältnisse, ebenso wie man in der Existenz selbstständiger Volks-Individuen genau das Gegentheil im Einzelnen und Allgemeinen beobachten kann; es spiegelt sich auch wider in der Kunst. Gegen diese Erkenntniss hilft keine Selbstbeweihräucherung, mögen auch tausend und nochmals tausend willfährige Ministranten ihr Halleluja erschallen lassen und dazu dichte Dampfwolken aus ihren moralischen Rauchfässern entwickeln.

Das Gebiet der Malerei allein ist es indessen nicht ausschliesslich, was die Briten in einer solch' achtunggebietenden Weise beherrschen; vielmehr fällt es auch in anderer Beziehung auf, mit welch feinem Verständnisse Dinge behandelt werden, die wir zwar in Deutschland ebenso cultiviren, die indessen oft eher zum Capitel der

mechanischen Fertigkeiten als in's Gebiet der bildenden Kunst gezählt werden können. Es ist dies der künstlerische (nicht gewerbsmässig betriebene) Kupferstich, beziehungsweise die Radirung. In diesem Kunstzweige steht es so wie in allen anderen, dass man nämlich unterscheiden muss zwischen Künstlern, für welche dieser Titel ernsthaft, und solchen, wo er nicht ernsthaft zu nehmen, sondern etwa gleichbedeutend mit jedem Menschen ist, der sein Handwerk schlecht und recht treibt und damit sein Auskommen hat.

Bekanntermaassen handelt es sich bei dieser Art der Reproduction nicht allein darum, gute Platten zu haben, sondern auch darum, von denselben gute Abdrücke zu bekommen. Die Arbeit des Druckers verlangt nirgends einen Aufwand an Sorgfalt wie gerade der künstlerischen Wiedergabe einer geätzten Zeichnung gegenüber. Sorgfalt aber ist etwas, was Zeit erfordert, und da man auch bei dem viel gerühmten Volke der Denker längst schon das Princip kennt, dass Zeit Geld ist, so macht man durchschnittlich die Erfahrung, dass aufgewendete Sorgfalt ein ziemlich mässig rentirendes Capital bedeute. Beweis hierfür ist unser mit Mühe und Noth aufgepäppeltes Kunsthandwerk, sowie der grössere Theil unserer illustrirten Zeitschriften, in denen die Hochschule der billigen Kunstproduction ihre eigenartigen Triumphe feiert. Vielfach ähnlich beschaffen ist es mit der Kupferdruckerei, die, wie es scheint, in Deutschland immer mehr bergab geht. Soll eine geätzte Platte farbig wirken, so bedarf sie einer durchaus sachgemässen Behandlung. Mit Tampon, Druckerschwärze und Presse allein macht man keine künstlerischen Reproductionen. Ein Vergleich der englischen Radisten-Abtheilung mit der deutschen bestätigt das Gesagte ohne Weiteres. Dazu kommt, dass in England, wie es scheint, die selbstständige künstlerische Radirung, d. h. die Wiedergabe eines nach der Natur oder in der Phantasie des Künstlers, nicht nach dem Originale eines anderen hergestellten Bildes häufiger geübt wird, als dies bei uns der Fall ist. Unter Umständen ist der gute Druck einer auf diese Art entstandenen künstlerischen Wiedergabe viel mehr werth als «gemalte» oder, wie man in München zu sagen pflegt, «gemalene» Kunstvereins-Gewinnste, bei denen der Werth der farbigen Wirkung oft als etwas sehr Problematisches bezeichnet werden muss und die angekauften «Kunstwerke» gar oft an das bereits einmal citirte Reuleaux'sche Wort «Billig, aber schlecht» erinnern. Dem gegenüber fällt es auf, mit welch' feinem Verständnisse bei vielen der englischen Drucke z. B. der Grat behandelt ist, an welchem Orte er stehen blieb, um die Wirkung zu erhöhen, an welchem er entfernt und mit dem Polirstahl nachgeholfen wurde, um die Wirkung zart und weich zu machen. Das Wort «Grat» *) bezeichnet für die meisten deutschen Kupferdrucker einen widerwärtigen Gegenstand, dem gegenüber es nur ein Radicalmittel gibt: ihn gründlich entfernen. Bleibt er stehen, so verlangt er eine äusserst subtile Behandlung, sollen nicht schwarze Knoten und Ballen die Stelle bezeichnen, wo der Radist eine gewisse Kraft und Tiefe erreichen wollte. Gelecktheit des Druckes geht in den meisten Fällen über künstlerische Güte, und wenn man obendrein die Preise kennt, die für Herstellung von Platten an die Künstler bezahlt werden, so wundert man sich über die geringe Qualität des Hergestellten ebenso wenig wie darüber, dass auch viele deutsche Holzschnitte den Eindruck machen, als wären sie von Holzhackern, nicht aber von Xylographen hergestellt. Unsere Kunstanstalten sind mit wenigen Ausnahmen kaufmännisch geleitete Unternehmungen, der Geschmack der Leiter aber oft eine sehr, sehr problematische Sache; dies trifft auch in der Musenstadt an der Isar zu, von anderen Städten des deutschen Reiches gar nicht zu reden.

Einer der bedeutendsten britischen Radisten ist ohne Zweifel — nicht etwa auf Grund der Medaille hin, die ihm gewährt wurde — *R. Walk Macbeth* in London. Wie sehr sein Blick sich mit der Art verschiedener Maler vollständig auf intimen Fuss gesetzt hat, beweisen seine Blätter nach alten Meistern ebenso wie die Reproduction ganz moderner Arbeiten. Mit feinem Tacte wusste er die charakteristisch farbige Erscheinung der Originale in seiner Technik zu interpretiren. Er ist darin wie ein geistreicher Uebersetzer, der die geistige Aeusserungsweise einer Sprache in die charakteristischen Formen eines andern Idioms umzusetzen versteht, ohne sich dabei an Kleinigkeiten zu hängen. Seine «Uebergabe von Breda» nach *Velasquez* ist eine ebenso hervorragende Leistung,

*) Für diejenigen unserer Leser, welche den terminus technicus nicht kennen, mag gesagt sein, dass man unter Grat jene Erhöhungen auf der Kupferplatte versteht, welche durch die Arbeit mit der Nadel auf der polirten Fläche entstehen. Es ist eine Art von in die Höhe stehendem Rand, welcher natürlich beim Einschwärzen der Platte für den ungeübten oder ungeschickten Kupferdrucker immer eine Klippe bildet.



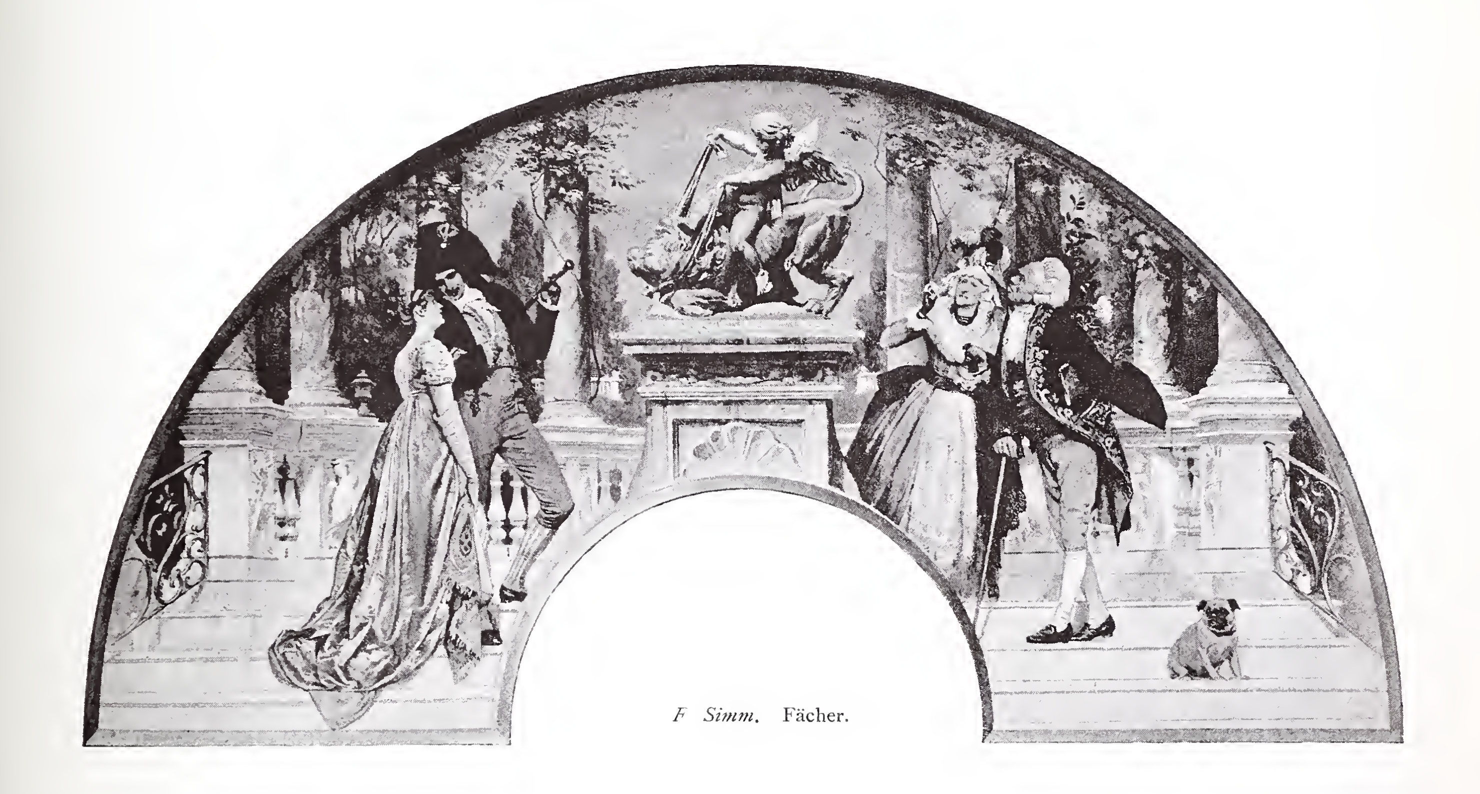
H. von Bartels pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Holländisches Fischerdorf.



wie der «Liebesgarten» nach *Titian*, grossartig geradezu sind die zwei Blätter «Der Rattenfänger von Hameln» nach *Pinwell*, «Die Pilzsammler» nach *Walker*, «Das verlorene Hufeisen» nach *Mason*, anderer nicht zu gedenken, und last not least zeigen seine Original-Radirungen den völlig selbstständigen Künstler, der obendrein die Natur mit ganz individuell gearteten Augen anschaut. Seine «Haidefarm» muss als ein Meisterstück ersten Ranges bezeichnet werden. Als farbiger Druck, abgesehen von der brillanten Arbeit der Nadel, ist «Der Pflug» nach *Walker* zu nennen, bei welchem das Terrain dunkelbraun, die Luft lichtgelb gehalten ist, die Platte also zweifach tamponirt wurde.

William Hole in Edinburgh ist ebenfalls eine hervorragende Erscheinung; seine «Holzfäller» nach *Millet* zeigen ein Hinneigen zu der Technik des Malers, wie sie vertrauter nicht gedacht werden kann. Der Stecher bemüht sich dabei nicht nur, vollständig die Hell- und Dunkelwirkung des Bildes, die markige Zeichnung, kurzum das künstlerisch Charakteristische des *Millet*'schen Bildes wiederzugeben, vielmehr geht er darauf aus, sogar die Pinseltechnik nachzuahmen. Für den einzelnen Fall,



F. Simm. Fächer.

wo obendrein das Ganze ausserordentlich geistreich gemacht ist, ist diese Art interessant; wird sie zur allgemein verbreiteten Maxime, so sinkt die Kunst des Radisten auf den künstlerischen Werthlosigkeitsgrad einer mechanischen Reproduction herab. Sein zweites Blatt nach *Mathew Maris* zeigt in nicht geringerem Maasse den routinirten Aquafortisten.

C. W. Campbell stellte ein paar musterhafte Blätter nach Originalen des englischen Classikers *Burne Jones*, die «Geburt der Galathea» und «Pan und Psyche», *Frank Short* (London) einige Uebersetzungen nach Bildern anderer Künstler, sowie eine Reihe von Originalradirungen aus. Gaben die bisher genannten Meister Gelegenheit, neben ihren ureigenen Arbeiten hauptsächlich der Feinfühligkeit, womit sie sich in die Art Anderer hineinzuleben vermögen, Bewunderung zu zollen, so wird die Achtung nicht haarbreit geschmälert beim Anblicke einer sehr grossen Reihe von Blättern, die entweder Bilder nach der Natur oder Originalcompositionen der Aquafortisten selbst zeigen. Gerade dieser Zweig der Kunst liegt in Deutschland sehr darnieder. Wenn man von den genialen Arbeiten *Max Klinger's* und *Carl Stauffer's* absieht, so bleibt von deutschen selbstständigen Aquafortisten blutwenig übrig. Es wurde von anderer Seite die Anregung gegeben, dass gerade diese Kunstübung frisch zu beleben sei und dass die

Academie in München die Aufgabe habe, es zu thun. Liegt die Möglichkeit des Wiedererstehens für die Radirkunst auf deutschem Boden vor, so kann diess nur aus Künstlerkreisen, keineswegs aber aus dem Schoosse der Academie geschehen, die allenfalls einen Lehrcurs für die technische Seite der Sache zu errichten vermöchte. Für die künstlerische bedarf es einer Anregung aus weiteren Kreisen als die Academie sie zu bieten vermag, unter den momentan waltenden Umständen wenigstens, denn jene malerische Freiheit, die aus den englischen Radirungen überall herausschaut, ist ein ganz anderes Ding als das Gängelband einer Academie. Die ganze Ausstellung zeigt das Bestreben, die moderne Kunst von jeder conventionellen Fessel frei zu machen, und nur mit diesem gleichen Bestreben ist es möglich, dass innerhalb aller Künstlerkreise auch die Kunst des Radirens einer Wiedergeburt entgegengehe.

Arbeiten, wie jene von *W. L. Wyllie* sind Kunstwerke in des Wortes bester Bedeutung. Sie zeigen den Künstler, der gewohnt ist, seine Arbeit nach dem Maassstabe der Wirklichkeit abzuwägen; nicht minder gilt das Gesagte von *C. J. Watson*, von *Willfried Ball*, von *H. J. Angley*, dessen «Quelle von Orpington» ein herrliches Blatt ist. *Haden Seymour's* «Abfahrt des Schiffes Agamemnon» ist nicht minder hervorragend, ebenso *Frank Short's* verschiedene Arbeiten, denen sich noch eine grosse Zahl anderer anreihen, so jene von *F. Huth*, *Walter Sickert*, *C. E. Holloway*, *C. O. Murray*, *Ed. Slocombe* u. A.

Als ganz eigenartig müssen die Blätter von *William Strang* bezeichnet werden. Er ist Phantastiker durch und durch und erinnert in seiner Art vielfach an *Max Klinger*, der indessen formvollendeter in seinen Compositionen erscheint. *Strang* hat sich die niederländischen Radisten des 17. Jahrhunderts, was die Mittel der Darstellung anbetrifft, sehr genau angesehen und zwar nicht *Rembrandt* allein, sondern auch die *Ostade* und andere Zeichner des Volkslebens. Seine «Suppenküche» ist ein Gemisch von modernem Realismus und der gesunden derben Art der späten Niederländer, nicht minder «Der Sturm», eine Scene, wo die Insassen eines Bootes sich bemühen, Halbertrunkene zu bergen. Am Deutlichsten aber tritt seine Neigung zu den alten Meistern in den todtentanzartigen Compositionen hervor, welche er mit dem Titel «Der Tod und die Wittwe des Bauern» belegt. In einigen anderen Blättern, so z. B. «Adam und Eva's Vertreibung aus dem Paradies», sind *Rembrandt*'sche Reminiscenzen unverkennbar. *Strang* sticht in seiner Eigenart durchaus von seinen übrigen Landsleuten ab: will man seine Art genau bezeichnen, so ist vielleicht das Wort «geistreich-barock» das richtige Epitheton.

Noch erübrigt es, hier ein Gebiet zu streifen, das im grossen Ganzen auf Kunstausstellungen fast immer als Stiefkind behandelt, in jene Räume verwiesen wird, wo man infolge der grossen Stille das Summen der Fliegen hört und das peinlich-genaue Aufpassen auf jeden Besucher seitens der oft schnarchenden Diener darauf hindeutet, dass sie sich selten gegenüber einer menschlichen Erscheinung befinden; ich meine die Abtheilung für Architectur. Hat das Publicum im grossen Ganzen schon äusserst wenig Verständniss für ausgeführte Architecturen, so mangelt in noch weit höherem Grade das eigentliche Interesse für Entwürfe, die unter Umständen den Fachmann entzücken, den Laien aber völlig kalt lassen, spielen ja doch die Mittel der Darstellung gegenüber den anderen künstlerischen Producten eine durchaus untergeordnete Rolle, denn die farbige oder malerische Seite von architectonischen Dingen ist Nebensache, einfache, beinahe nüchterne Zeichnung durchschnittlich viel zweckdienlicher als malerische Unbestimmtheiten, die auf diesem Gebiete durchaus unzulässig sind. Daher das durchschnittlich geringe Interesse seitens des Publicums sowie der Künstler, die in Deutschland wenigstens mit der Architectur meist auf etwas gespanntem Fusse stehen und sich u. A. auch darin von den Mustern vergangener Zeiten ganz wesentlich unterscheiden. Die Schotten sind auch durch Arbeiten dieser Art vertreten und es liegt da wie anderswo ein bestimmter Zug der Sache zu Grunde. Auf Details mich einzulassen, gestattet der Raum nicht, indessen mag die Bemerkung Platz finden, dass in der landschaftlichen Architectur der Britten, dem Villen- und Schloss-Bau etwas liegt, was man durchschnittlich bei uns nicht gewohnt ist. Gothische Bauten, die in der Landschaft wirken sollen, lediglich mit Zuhilfenahme der Publicationen von Viollet-le-Duc zu entwerfen, das unternehmen wohl manche Architecten hierzulande; die Resultate sind meist darnach. In England bezw. Schottland, wo die landschaftliche Architectur schon seit langer Zeit eine ganz andere Rolle spielt als bei uns und wo sogar die staatlichen Organe des Bauwesens in künstlerischer Weise ihren Aufgaben gerecht zu

werden suchen, in England hat diese Seite der baulichen Thätigkeit eine hohe Ausbildung und Durchbildung erfahren. Man merkt es den verschiedenen Projecten an, dass eine gewisse Sattelfestigkeit den Grund bildete, daher denn auch Einheitlichkeit das wesentliche Moment daran ist. Vergleicht man damit die ziemlich grosse Reihe von zum Theil pompösen Entwürfen zu dem durch seine endgiltige Entscheidung zu einer gewissen Berühmtheit gelangten Kaiser Wilhelm-Denkmal, so gewinnt man bei vielen dieser Arbeiten trotz der aufgewendeten Mittel die Ueberzeugung, dass die Architecten es sich entschieden viel Mühe kosten liessen, alle nöthigen Motive zusammenzutragen, um dann aus all' diesen Werk-Brocken etwas nicht zu bauen, sondern eher zu brauen. Dies nebenbei.

Das Resumé alles dessen, was die eben besprochene Abtheilung bietet, ist für jeden Denkenden dazu angethan, beim Nennen des Namens England durchaus nicht mehr blos an die Figur John Bulls zu denken, der mit weitschauendem Blicke seine politischen Fäden spinnt und daraus jenes Netz geknüpft hat, das den brittischen Handel zum eigentlich weltumspannenden Ringe machte, vielmehr drängt sich unwillkürlich die Ueberzeugung auf, dass in dem Volke, was die Inseln jenseits des Canales la Manche bewohnt, ein künstlerischer Kern stecke, der sich mit dem Besten jeder modernen Cultur-Nation zu messen vermag und uns Deutschen klar genug darthut, wo es bei uns, dem stammesverwandten Volke, in dieser Hinsicht fehlt. Es liegt in dieser Geschlossenheit etwas von der grossen politischen Einheit, die bei aller Machtentfaltung nach Aussen dennoch dem Individuum den weitesten Spielraum zu eigenartiger Entwickelung lässt; dabei ist der wahre National-Stolz in genügendem Maasse vorhanden, um nicht jedem Windstosse der Mode, der von Aussen her kommt, willfährig, beinahe schwachathmig nachzugeben.

Werfen wir einen Blick auf die zeichnenden Künste der anderen Nationen, so treten diese, mit Ausnahme der Deutschen, quantitativ in nicht allzu imponirender Menge auf. Was dagegen die einzelnen Leistungen betrifft, so findet sich darunter manche Perle.

Von den Franzosen nennen wir den vortrefflichen



Z. Jasinsky. Sakristeidiener.

L'Hermitte, dessen einziges Blatt «Die Schmiede» sehr wohl dazu angethan ist, einen Begriff von dem Können dieses gewaltigen Realisten zu geben. Leider ist ausser ihm, der mit seiner eigentlichen Handschrift, wie ich Zeichnungen am liebsten benenne, aufgetreten ist, nur noch *Marcel Baschet* mit einer Reihe von Zeichnungen für die Revue illustrée vertreten. Ja — zeichnen könnten unsere Künstler schon auch, aber die xylographischen Mitrailleusen — — — Den beiden schliessen sich einige wenige Aquarellisten an, so *Georges Claude* mit einer «Anbetung des Kreuzes am Charfreitag auf Monte Cassino», wobei in Bezug auf Beleuchtung die Mittel dieser Technik entschieden bis auf's Aeusserste ausgenützt wurden, dann *Max Claude* mit einigen land-

schaftlichen Skizzen, *François Rivoire* mit einem brillant gemalten Blumenstillleben, der in Paris lebende *Rolshoven* mit einigen vorzüglichen Pastellbildern (darunter ein vorzügliches Selbstportrait) und unser mit zu den Parisern zählender *Gotthold Kuehl* mit der trefflichen Gouache «Ave Maria», deren Thema der Künstler in Oeltechnik behandelt im französischen Saale ausstellte.

Zahlreicher fanden sich die Aquafortisten ein; unter ihnen treten mehrere ganz geniale Kräfte hervor, so *Henry Lefort*, der in Bezug auf seine Leistungen seinem Namen alle Ehre macht, dann *Louis Lepère*, dessen geistreiche «Zigzags dans Paris» eine Menge scharfsinniger Beobachtungen verrathen. Seine Holzschnitte sind ausgezeichnet wie seine Radirungen. Weiter wären noch zu nennen: *Charles Louis Courtry*, *Benjamin Damman* (Radirungen nach Millet), *E. Decisy*, *E. Gaujean* (Radirung nach dem engl. Praeraphaeliten Rossetti: «Mariä Verkündigung»), *Achille Jacquet*, *Norb. Goeneute* («Die Hirtin, Original), *H. Vogel*, Paris, mit einer ganzen Reihe von Radirungen für die «Revue illustre» u. A. Zu ihnen zählt seiner künstlerischen Entwicklung, wenn auch nicht seiner Nationalität nach *Carl Koepping*, der neuerdings nach Berlin berufene Radist, dessen Epreuve d'essay von dem grossen *Hals*'schen Bilde: «Gastmahl der Officiere der Bogenschützen St. Georg's» ausserordentlich farbig wirkt. Zu den Franzosen zählt weiter, wenn auch seinem Ursprunge nach Spanier, *Ricardo de los Rios*, der geniale Aquafortist. Von seinen Landsleuten ist diesmal wenig zu berichten. Unter den graphischen Ausstellungsobjecten stehen jedenfalls ein paar geradezu fascinirende Federzeichnungen von *Antonio Fabrés* obenan, so vor Allem das stofflich ganz ausserordentlich wirkende Blatt «Der Tod der Nonne» und das phantastische «El genio de la destraccion». Ob er mit den aufschlagenden Flammen und den eruptiven Erscheinungen jene Geister charakterisiren wollte, die mit dem Zerstörungstrieb für das Bestehende eine blinde Wuth gegen alles aus anderer Zeit Ueberkommene verbinden? Wahrscheinlich!

Deutschland ist natürlich reichlich vertreten, doch stehen Quantität und Qualität im umgekehrten Verhältnisse, da, wie schon gesagt, mit wenigen rühmlichen Ausnahmen der deutsche Kunsthandel sich durchschnittlich wohlfeilen Kaufes mit Dingen der Reproduction abzufinden versteht, dem grossen Publicum weis macht, es sei gut so und man müsse sich gegen alles Fremde stemmen, soweit es ein verbissen kaufmännisch-patriotisches Herz überhaupt nur fertig bringe. Der nicht gerade in allen Kreisen stark entwickelte Geschmack trägt sein redlich Theil zu diesen Bestrebungen bei, ist doch Alles, was etwa in der Marlitt'schen Zone liegt, von anderen, die deutsche Literatur beherrschenden Grössen nicht zu sprechen, «für's deutsche Haus» von der Vorsehung wie extra zu diesem Zwecke geschaffen. So lange dieser Geschmack oder vielmehr Ungeschmack die breiten Schichten der Gesellschaft beherrscht und Academiedirectoren Bilder für Modewaarenhändler, Maskengarderobeverleiher und ähnliche Decorateure der Menschheit malen, abgeschwächte tiepoleske Glorificationen aber als die Morgenröthe einer neu aufgehenden, deutschen nationalen Kunst in den Himmel gehoben werden, so lange wird das Gesunde, Strotzende, Kraftvolle von wahrhaft künstlerischer Race für mehr Leute als blos die oberen Zehntausend Caviar bleiben.

Geistreich wie immer sind *Heinrich Lang*'s (München) Mannöverskizzen, von vortrefflicher Beobachtung *Ludwig von Nagel*'s Pferdebilder aller Art, interessant wegen der dargestellten Persönlichkeiten eine ganze Reihe von Crayon-Portraits von dem jüngst verstorbenen *Wilh. Gentz*, sowie breitbehandelte landschaftliche Studien von *Carl Meyer-Basel*, dessen Antipode, *Kubierschky*, eine Reihe äusserst subtil gehaltener Zeichnungen nach der Natur zur Ausstellung brachte, die völlig seiner feinzeichnerischen, detaillirten Malweise entsprechen. *E. O. Greiner's* Portraitskizzen sind gut, nicht minder seine fliehenden Faune, die in wilder Hast vor modernen Bauerngestalten durchbrennen und unwillkürlich an den «Tod des grossen Pan» erinnern oder allerlei andere Culturereignisse in's Gedächtniss zurückrufen. Die deutschen Aquarellisten sandten kein besonders grosses Contingent; unter dem Wenigen sind aber einige wirklich hervorragende Arbeiten, so vor Allem die mit ebenso malerischer Bravour als feinem Verständniss für Wirkung gemalten grossen Aquarell-Gouachen von *Hans von Bartels*, München, dem *Ludwig Dettmann* in Berlin in nichts nachsteht; hauptsächlich seine «Kartoffelernte» ist, coloristisch genommen, eine ausserordentlich tüchtige Leistung. *Rudolf Alt*, Wien, zeigt in einer kleinen Aquarelle «Der Stephansdom» seine alte Meisterschaft in der Behandlung des Materiales, manch' Gutes hat die «Kartoffelernte» von *E. Eitner*, Karlsruhe, *Skarbina*'s Fischer-



Alb. Neuhuys pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ländliches Interieur.



figuren sind frisch im Ton und markig in der Zeichnung; *Leistikow*, Berlin, gibt ein ungemein luftiges Bild von der Sylter Haide, *Weichberger* in Weimar eine Parthie aus der Umgebung von Trient, *Wenban*, München, einige tüchtige landschaftliche Pastellskizzen. Figurenreich ist *A. Kampf's* «Grundsteinlegung einer Kirche» mit daherschreitendem Clerus, schwarz befrackten Würdenträgern, denen die Kleider ziemlich schlotterig am Leibe sitzen, weissgekleideten Mädchen, kurzum mit dem ganzen Apparat, der zu solch einer feierlichen Gelegenheit in Bewegung gesetzt wird. Er hat dabei offenbar auf möglichst wahre kühle Lichtwirkung hingearbeitet und *Menzel*'sche Arbeiten dieser Art gründlich studirt. *Franz Hein's*, Karlsruhe, «Geiger von Gmünd» ist eine gutgewollte Arbeit von sorgfältigem Studium, doch verräth sie in Bezug auf die angewandten Mittel eine gewisse Furchtsamkeit. Die Wasserfarbe verträgt schon noch kräftigere Behandlung. *Zeno Diemer's* «Drachensee» verräth feines Farbengefühl, nicht minder *Hans Herrmann's* tonkräftige «Brouwersgracht in Amsterdam», ebenso *Franz Roesler*'s, Rom, «Aprilmorgen am Tiber» und «Vorwerk der Festung dei Pierloni». *A. Stamer's*, Berlin, «Wäscherinnen» sind keck und sicher gemacht, durchaus durchstudirt ein Damenportrait von *Heinrich Rettig*,



A. Milesi. Ueberfahrt in Venedig.

München, nicht minder ein solches des Skandinaven *Ivar Nyberg;* manche sehr guten Seiten hat ferner das Portrait eines Böttchermeisters von *Carl Breitbach*, Berlin, dann die «Tiroler Zecher» von *G. Meyer-Ball* in Berlin und endlich ist noch *K. von Pausinger* mit einer ganzen Reihe von Pastellportraits zu nennen.

Kupferstich und Radirung sowie Holzschnitt sind reichlich in mancherlei qualitativer Schattirung vertreten. *Unger* in Wien behauptet wie immer die hohe Stufe seiner künstlerischen Auffassung, nicht minder der geniale *Max Klinger*, der diesmal zwei prächtige Blätter nach *Boecklin*, dem ihm so sinnesverwandten Künstler, ausgestellt hat. *Leop. Bürckner's*, Dresden, «Flügelaltar Jan van Eyk's» ist eine ausserordentlich sorgfältig behandelte Arbeit, während die landschaftlichen Radirungen von *Ch. Th. Meyer-Basel* breite malerische Auffassung der Themata zeigen. *Mich. Rohr*, München, ist mit seinem Bismarck-Portrait wohl etwas sehr dunkel geworden, was übrigens auch am Drucke liegen mag. Endlich sind unter den ausgestellten Holzschnittproben einige zu erwähnen, so jene von *Heuer* und *Kirmse* in Berlin, *Kresse, Niedermann, Strobel,* alle in München,

u. A. mehr. Zu wünschen wäre nur, dass gerade die graphische Abtheilung künftig reichhaltiger und mannigfaltiger sich gestalten möchte.

Die deutsche Portraitmalerei ist auf der Ausstellung nicht gerade sehr reichhaltig vertreten. Jedenfalls steht die ausgesprochen impressionistische Richtung, hauptsächlich nur die äusserliche Erscheinung der Dinge in der Natur zum Ausdrucke zu bringen, der Aufgabe des Portraitmalers nicht gerade immer sehr günstig gegenüber, denn von der Darstellung einer Persönlichkeit verlangt man durchschnittlich etwas Anderes, als wohl abgewogen neben einander gesetzte Farbencontraste, seien diese auch mit feinster Empfindung zu einander gestimmt. Dass die scharfe, charakteristische Wiedergabe des Ausdruckes in einem Menschenantlitz anderseits aber gerade Sache des gesunden Realismus in Bezug auf die Malerei ebenso sehr sei, als es Aufgabe des Schriftstellers ist, seine Figuren wahr und ohne moralische Schönheitspflästerchen oder entstellende Zuthaten zu schildern, das liegt klar auf der Hand. Eine Schönheit wird, sei sie auch noch so realistisch wiedergegeben, immer eine Schönheit bleiben, ein markig geschnittener Männerkopf ohne Prononcirung der Nase, des Mundes, der Augen oder sonst eines Gesichtstheiles das sein, was er dem wiedergebenden Künstler eben sein soll, ohne dass dieser von sich aus dazu gibt noch davon nimmt. Das thaten auch die alten Meister nicht, die gerade in der Portraitmalerei Realisten vom reinsten Wasser waren. Man sehe nur Bilder von *Velasquez*, *Ribera*, *Rembrandt* und anderen Künstlern darauf hin an. Sollen wir unter den modernen einen nennen, so ist es *Franz von Lenbach*, dessen hohe künstlerische Art gerade darin besteht, der Form, der Farbe und dem Ausdrucke das richtige Gewicht zu verleihen.

Auffallend in ihrer ausserordentlich plastischen Wirkung sind zwei Arbeiten dieser Art von *K. Pochwalski* in Krakau; hinsichtlich feiner coloristischer Behandlung nicht minder jene seiner Landsmännin *Olga von Boznánska*. Durch ein genial behandeltes Selbstportrait, das auf der Münchener internationalen Ausstellung 1888 war, hat sich *Anna Bilinska*, Paris, in vorzüglicher Weise eingeführt. Das diesmal ausgestellte Bildniss einer älteren Dame, ganze Figur, ist durchgebildet in jeder Beziehung, auch was die Farbe betrifft. Eine vorzügliche Leistung, die eigentlich ganz aus dem gewohnten Rahmen des Künstlers heraustritt, ist *Fritz von Uhde's*, München, Damenportrait, bei dem er eine kraftvolle Farbenscala anschlug. Manch gutes liegt in der Arbeit von *O. W. Röderstein* in Paris. *Frithjof Smith's*, München, Portrait des Dichters Ibsen ist zweifelsohne eine Arbeit von Rang, köstlich das Selbstbildniss des Malers *M. von Aster* in Weimar, der mit einem Humor sondergleichen seiner eigenen Erscheinung zu Leibe gerückt ist. Verwandt damit, offenbar das Resultat einer lustigen Stunde, ist das Bildniss des Malers Wahle von *Curt Herrmann*, München, dessen übrige Arbeiten dieses Faches ebenfalls unverkennbar grosses Geschick zeigen, während bei *Josef Block*, München, sich geistvolle Vertiefung in das Charakterstudium zu erkennen gibt. Leger dagegen wirkt ein Damenbildniss, ganze Figur, von *Schmuz-Baudiss*, München, fein und liebenswürdig «Mimi» von *Rich. Hesse*, Diessen, sehr wahr eine lebensgrosse, ganze Figur, von *Richard Scholz*, Frankfurt a. M., individuell aufgefasst und gezeichnet ein weiteres von Graf *Kalckreuth*, Weimar, das auch in Bezug auf die Farbe viele Feinheiten aufweist. Unbedingt das Epitheton «gut» verdient sodann eine Arbeit von *E. Klinckenberg* in München, bei der die Eleganz des Vortrages trefflich zu der Erscheinung stimmt. Die Namen *Leo Samberger*, *O. v. Baditz*, *Mosler-Pallenberg*, *L. Verworner*, *M. Koner*, *L. Vogel*, *L. Lerch*, *Marie* Gräfin *Kalckreuth*, München, *Clara von Rappard*, Interlaken, *Fr. Fleischer*, Weimar, *Ferd. Velc*, München, *R. Huthsteiner*, Stuttgart, *Paul Nauen*, Düsseldorf, *R. Kuppelmayr*, München, bezeichnen sammt und sonders eine Reihe von künstlerischen Leistungen, an denen sich diese und jene starke Seite der Künstler bemerkbar macht. Noch ist von den französischen Portraitmalern *W. Dannat* nachzutragen, der zwei sehr breit gemalte und bei alledem fein durchmodellirte Damenbildnisse ausstellte, dann ein tiefgestimmtes Stück gleicher Art von *Melchers*, das entschieden bezüglich der Farbe viel Interessantes hat, und endlich kann ich nicht umhin zu gestehen, dass ich die zwei *Roll*'schen Portraits, wovon das eine eine alte Frau mit Haube, das andere eine Bonne mit ihrem eben sein Mahl verzehrenden Schützling darstellt, immer mehr liebgewonnen habe. Die anfänglich beinahe etwas brutal erscheinende Art der Malerei tritt bei öfterem Beschauen völlig in den Hintergrund, das ungemein Lebendige der Auffassung dagegen beherrscht schliesslich den Eindruck. Sie athmen, diese Menschen, sie sind nicht gemalt, ja ich habe heute

beinahe eine Schwärmerei für diese zwei Arbeiten und stehe nicht an, es zu bekennen. Manche Bilder, die im Anfange verblüffend, gefangennehmend wirken, verblassen bei öfterem Betrachten mehr und mehr, andere — diese sind freilich die geringeren an Zahl — gewinnen. Was ich schon früher einmal bemerkte, sei hier wiederholt, dass ein längerer Aufenthalt in der Natur in dieser Hinsicht das Auge förmlich stählt und es von Neuem frisch empfinden lässt. Heute beim Schreiben dieser Zeilen kehre ich von einem achtwöchentlichen Landaufenthalte zurück, wo ich keine anderen Bilder sah als solche, wie sie die Natur selbst gibt, und da ich zum ersten Male wieder vor die zwei *Roll*'schen Portraits trat, nahmen sie mich ganz und gar gefangen. Ist's eine Schande, das einzugestehen? Und wie es mir damit, so erging es mir mit manch Anderem; alles das zu sagen, was mir auffiel, ist nicht möglich, nur soviel scheint mir sicher, dass namentlich wir Deutschen — ich spreche in diesem Falle nur von den Realisten — — zuviel eingebildeten Atelier-Realismus treiben, statt der Natur, wo immer es möglich ist, zu folgen. Wir malen vielleicht zuviel oder um es deutlicher zu sagen, wir produciren, wir fabriciren zu viel und malen zu wenig, es fehlt bei uns noch in vielen Fällen jenes Etwas, das dem Beschauer sagt, dass man male um des Malens, um der Kunst willen. Nicht jener Vater ist der grösste Patriot, der mit unfehlbarer Sicherheit während zwanzig Jahren immer im Monat Mai taufen lässt. Wer dem Staate d. h. der Gemeinschaft der Menschen tüchtig gezogene Elemente zuführt, hat, seien es auch ihrer wenige, sicherlich das grössere Verdienst und also ist es beim Künstler, bei dem einzig und allein das «Wie» entscheidet, nicht das «Wieviel». Dass die Vertreter der letztgenannten Parole, wenige ganz genial angelegte Naturen ausgenommen, durchwegs schliesslich in ihren Leistungen flach und geistlos werden, das zu beweisen, wäre nicht schwer, da das Material hiefür in Hülle und Fülle vorliegt. Nicht mehr die Kunst ist's, die ihnen den Pinsel führt, sondern die Schablone und die Geldgier.

Jules Breton erzählt in seinem reizenden Buche «La vie d'un artiste», wie er sich nach und nach der Darstellung von einfachen Scenen aus dem Landleben zugewandt, wie ihn dieser und jener Eindruck, den er von der Natur direct bekam, gefesselt habe; er bewundert dabei die Einfachheit und Grösse des Gesehenen. «Mais plus je trouvais cela sublime, plus j'avais le sentiment de ma faiblesse et de l'insuffisance de mes moyens d'expression. N'allais-je pas ressembler à ces folles sauterelles ivres aussi de soleil et dont la démence vaine n'est qu' un heroisme d'impuissance? Croyais-je faire une chose nouvelle? Nullement. Je pensai même que ce sujet (la glaneuse) aussi vieux que le poème de Ruth, avait dû maintes fois occuper les artistes. Aussi fus-je bien étonné lorsqu'on me dit, plus tard, que j'avais été le premier à traîter ce sujet commencé en 1854 (wo bei uns noch poetische Bauern in Wort und Bild romantisch verherrlicht werden) les glaneuses de Millet datent de 1857» etc. etc. Das Sujet an sich thut nichts zur Sache, der Kern ist, dass er und mit oder nach ihm Einer nach dem Andern der gesunden Anschauung zum Durchbruche verhalf, dass man, um das Schöne darzustellen, nicht immer auf Vergangenes zurückzugreifen brauche, sondern dass die Gegenwart ringsum das Herrlichste biete. Diese Ueberzeugung dringt heute auch bei uns siegreich durch; das allein ist der Weg, auf dem die Kunst fort und fort Eigenartiges hervorzubringen vermag. Solche Anschauung wird und muss sich endlich nicht blos bei den Künstlern, sie muss sich bei all Denen Bahn brechen, die ein wirklich warmes Empfinden für künstlerisches Arbeiten haben. Dass wir auf dem besten Pfade sind, dafür spricht eine grosse Reihe von Arbeiten, die noch vor wenigen Jahren von aller Welt einfach refusirt worden wären, in erster Linie *Uhde's* Bild: «Dort unten ist die Herberge». Ein Mann mit der Säge auf der Achsel, der seine leibesgesegnete Ehehälfte in der Abenddämmerung auf der Strasse dem Dorfe zuführt, wo den Müden ein Obdach winkt. Rien de plus simple! Und dennoch, was hat der Maler aus dem Stoffe zu machen verstanden! Es ist nicht die Darstellung des müden Paares allein, die in wahrhaft poetischer Art und Weise spricht, nein, es liegt in dem Ganzen ein tiefer, menschlicher Zug, das Streben nach Ruhe, nach Erholung, die nach des Tages Last und Arbeit für Geist und Körper nöthig ist. Man fragt sich nicht, woher sie kommen, es sind nicht einmal Nobili auf der Flucht vor grausem Schicksal, und doch liegt ein tiefberührender Zug in dem einfachen Thema, das ferne von jeder künstlichen Modellpose, den Menschen zeigt, wie er ist. Das Bild ist eine künstlerische Leistung, die in ihrer Art ebenso dem Gefühle nahe tritt, wie die Beethoven'sche Mondscheinsonate oder das Goethe'sche «Ueber allen Wipfeln ist Ruh'». Und wenn man von

diesem Bilde weg sich zu einem anderen wendet, zu dem Spitalbild von *Jimenez* beispielsweise, so tritt auch da ein Zug hervor, der unwillkürlich die feinsten Saiten berührt: Eine Anzahl gesunder junger Männer, geschaart um ihren Lehrer, der eine bleiche, kranke Frau im Bette aufzurichten versucht. Es ist still ringsum, das fühlt man deutlich heraus, kein übelangebrachtes Scherzwort stört den Ernst des Raumes, der die Seufzer der leidenden Menschheit hört. Freilich ist das Bild auch darnach gemalt. Es gibt gar viele sogenannte Kunstverständige, die lauten Protest dagegen erheben, dass die Armuth, das Elend, das unserer Zeit ebenso eigen ist, wie allen vorausgegangenen Epochen, als Gegenstand künstlerischer Behandlung gewählt werde. Gleichzeitig stehen sie nicht an, dieser und jener Kreuzigung Christi oder Darstellungen aus der Märtyrergeschichte, soferne solche Malereien vergangenen Jahrhunderten angehören, ihr Lob zu zollen, sie als unsterbliche Meisterwerke zu preisen, wie wenn nicht jede Darstellung eines körperlich gequälten Menschen im Grunde genommen eins und dasselbe wäre. Ist denn die Heilung von Lahmen und Gichtbrüchigen, die von gar vielen alten Meistern mit einem geradezu handgreiflichen Realismus gemalt wurden, etwas Anderes als der Moment, wo die rettende Kraft dem Elende die Hand reicht, wo der leibliche oder seelische Arzt zunächst an das Ideale seines Berufes, an das Helfen denkt? Und fordern nicht anderseits gerade sehr viele solche alte Bilder in erster Linie die Bewunderung für das malerische Können des Künstlers heraus, ehe der Gedanke an das seelische Moment dabei wachgerufen wird? Ist das nicht bei *Rembrandt,* bei den grössten Spaniern, wenn man aufrichtig sein will, der Fall? Freilich könnte sich Jeder, der es wollte, Parallelen zu den Zuständen unserer Tage ziehen, aber das ist unangenehm, es tritt zu nahe heran, es zeigt sich darin der lebende Mensch, der uns persönlich abstossend werden kann.

Warum sollte aber anderseits die Empfindung, die wir heute hegen, nicht übertragbar sein auf Dinge, die dem Titel nach der Vergangenheit angehören und die, wenn sie am Angelpunkt der Sache gefasst werden, doch eigentlich nichts Anderes darstellen, als ein Stück Menschengeschichte, nicht nach dem Costüme, sondern nach dem behandelt, was allezeit den Kern der Kunst ausmachte, das Empfinden! Die Routine der Darstellung allein, die jetzt vielfach in den Vordergrund tritt, ist das Ausschlaggebende keineswegs, am allerwenigsten da, wo aus dem Ganzen die personifizirte Hohlheit herausschaut. Das ist's, was unsere sogenannte historische Kunst mehr und mehr in den Hintergrund drängt — und es ist nicht schade darum. Wir verlangen nimmer nach gut ausgestatteten Comödien, vielmehr wollen wir im Dargestellten Das sehen, was unser Auge erblickt, Das hören, was unser Ohr vernimmt, wir wollen mit einem Worte Menschen, nicht Coulissenreisser, wir wollen Dichter aber keine Erdichter. Was sie geben, sei dem Leben entsprechend, mag es ein Gewand tragen, welcher Art es auch immer sei. Dann kommt uns auch die Grösse der Auffassung — unter welchem Dinge gar Manche ein möglichst hohes und complizirtes Gedanken-Gerüst verstehen, dessen mehr und mehr zunehmenden Verfall sie mit Heulen und Weheklagen begleiten — nicht abhanden, denn die Natur, das Wahre ist immer gross und schön, auch im Vernichtungsprocess. Je selbstloser wir der Natur gegenüberstehen, desto voller wird sie auf uns wirken, je mehr das eigene Ich in den Vordergrund geschoben wird, desto schwächlicher, unwahrer wird jede Empfindung, desto entfernter das eigentliche Verstehen, an dessen Stelle die Manier tritt. Die alten Griechen bedienten sich der Maske bei ihren Vorstellungen nicht um eine Täuschung hervorzurufen, sondern aus practischen Gründen, um den Schall der Stimme zu verstärken. Die Zeit hat aus diesem decorativ oft verwertheten Dinge etwas ganz Anderes gemacht: die Maskerade; unter dem Drucke dieser haben wir nachgerade lange genug aus der Kunst ein anderes Wesen gemacht, als sie ist. Wir verstehen heute einen Shakespeare wieder, der ganzen Jahrhunderten ein Unbekannter gewesen, weil er die Sprache der Natur redete, wir verstehen viele andere alte Meister, die in ihrer offenherzigen Art der Empfindung uns viel, viel näher stehen als jene Zeiten, da man in ihnen weiter nichts erblickte als materiell werthvolle Dinge der Kunstkammern. Man sehe nur in Italien das Volk und gleichzeitig die alten Meister! Wer offene Augen hat, der sieht auch ohne Brille sofort das Verwandte, was die Jahrhunderte nicht zu verwischen vermochten, er sieht noch heute die nämlichen Gestalten mit nämlicher Geberde, nur tragen sie andere Kleider. Die grosse Zeit des Quattro- und des Cinquecento stand in ihren künstlerischen Aeusserungen der Natur so nahe, als es überhaupt möglich ist, desswegen lernen wir seine Art immer höher schätzen; erst die verlogene



J. H. L. de Haas pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Am Flussufer.





G. Hackl. Liebhaber und Sammler.

belegen willst, dann muss es erst den Bedingungen genügen, die du auf Seite Nummer soundsoviel, Absatz 13, sowie folgende Abschnitte der allgemeinen Geschmackslehre, vulgo Aesthetik, findest. Es thut nichts, dass diese Lehren oft im schärfsten Gegensatze zum Thatsächlichen stehen, man stösst festgewurzelte verknöcherte Doctrinen nicht so ohne Weiteres um, vielmehr kann man sie nur beseitigen, so wie jener Bauer seinem Hunde den Schwanz abschnitt, «damit es ihm nicht auf einmal zu wehe thue», in kleinen Stückchen nämlich. Hoffen wir, dass eine Zeit komme, wo das direct schön Empfundene auf allen Gebieten die Theorie zurückdränge und dem Gefühle nicht durch Dinge auf die Beine geholfen werden muss, die für die strenge, von keinem persönlichen Standpunkte abhängige Mathematik sehr wohl angebracht sind. Dort gibt es zur Lösung von Problemen bestimmt vorgezeichnete, absolut logisch sich entwickelnde Wege: in der Kunst gibt es deren tausenderlei verschiedene, die, wenn auch unter sich scheinbar entgegengesetzt, dennoch einem und demselben Ziele zustreben. Desswegen kann man es nicht ernsthaft nehmen, wenn völlig Unbetheiligte sich mit väterlichen Rathschlägen an

Zeit der Reifröcke bannte Wort und Erscheinung in jene hohlen höfischen Formen, die ihre Rechte bis in unsere Tage geltend machen und die Unnatur nach jeder Seite hin zum Götzen erhoben. Kein Wunder, dass die classische Reaction, die dem Zopf folgte, bisweilen in's Ungeheuerliche, in's Komische verfiel, so dass aus der wieder zur Geltung gekommenen Antike gar oft Figuren mit Kanonenkugelmuskeln herauswuchsen, nicht aber die Erscheinung, welche die Griechen der schönen Natur mit feinster Empfindung nachgebildet haben.

Doch, es ist nicht Zweck dieser Zeilen, eine Geschichte der Zeiten des Geschmackes oder Ungeschmackes zu geben. Damit beschäftigen sich ohnehin schon viele Menschen, da es ja ein naturgemässes Streben ist, auch das Wechselvolle, das Unfassbare, was sich jeder künstlerisch bedeutenden Periode in einem neuen Lichte zeigt, regelrecht in Schublad' und Regal, nummerirt und paragraphirt, unterzubringen, mit anderen Worten: der Menschheit immer von Neuem zu sagen: Wenn du Das und Das mit der Bezeichnung «schön» oder «geschmackvoll»

Jene wenden, die mit Aufwendung ihrer besten Kräfte der Kunst dienen. Lasse man die Einen reden und die Anderen malen — es wird doch Jeder seinen eigenen Weg zu gehen haben.

Zurück zur Ausstellung! *L. Corinth* in Königsberg hat in später Stunde ein Bild gebracht, dem man eine gewisse Bedeutung nicht abzustreiten vermag. Es ist der todte Christus, von Maria beweint. Wer auf der Münchener Academie das Glück hatte, Schüler von *Ludwig Löfftz* zu sein, der weiss, dass dort alljährlich ein Act gezeichnet oder gemalt wurde, zu dem der bekannte todte Christus von *Holbein* im Museum zu Basel die Anregung gab. Dabei kommen denn je nach der Stellung, die man dem lebenden, ausgestreckt daliegenden Modell gegenüber einnimmt, allerlei starke Verkürzungen heraus und eine solche hat der Künstler für seinen todten, der Farbe nach wirklich ganz todten Christus gewählt; die Erscheinung des blau angelaufenen Leibes ist wahr, die Zeichnung beider Figuren zeugt von ernsthafter Vertiefung in das Thema. Es liegt in

der Auffassung ein Zug von Grösse, die an ähnlich behandelte Motive italienischer Cinquecentisten erinnert, und man darf wohl sagen, das Ganze sei eine Leistung tüchtiger Art. Gleiches gilt von einem ebenfalls noch neu hinzugekommenen Bilde von *Paul Höcker* in München, das lebensgross eine Nonne zeigt, wie sie, offenbar ganz weltentrückt, vielleicht ein wenig oder auch sehr apathisch der sie umgebenden Natur gegenüber, als religiöses Stillleben, notabene ein wenig aufdringlich gross, in einem Laubgange sitzt, durch dessen engverwachsene Astkronen einzelne Lichtblitze in den dämmerig grünen Corridor fallen. Sie hat mit dem Leben abgeschlossen und interessirt sich offenbar für rein gar nichts, vielleicht langweilt sie sich nicht einmal mehr. Um so aufdringlicher wirkt bei dem Bilde das stille Naturleben, die wandernden Sonnenflecken, das schimmernde Licht. Es liegt darin ein Stück Beobachtung allerfeinster Art.

Auf dem Gebiete, da er schon manchen malerischen Sieg gefeiert, bewegt sich auch diesmal wieder *Josef Brandt* in München. Ueber die endlose grüne Steppe zieht das Heer der Sieger, eine unabsehbare Reitercolonne, daher — übrigens Gesellen, die gewiss nur durch den Religionsunterschied, sicher nicht durch die Cultur den besiegten Tartaren feindlich gegenüberstehen. Rauher Gesang dröhnt zusammen mit dem Geklimper der einsaitigen, mit einer gedrehten Rosshaarsaite bespannten Guitarre, dazwischen klappern die ehernen Becken zusammen mit dem dumpfen Tone der Pauken, übermüthig rennt hin und wieder einer der Halb-Kentauren seinem Pferde die Sporen in die Weichen, dass es laut aufwiehernd über den grünen Plan dahinfegt, für den Reiter, der dabei sein Pulver verknallt, ein Kinderspiel. Gebückten Hauptes schreiten dazwischen die Gefangenen einher — kurzum, das Ganze ist ein Bild, aus dem vor Allem die riesige Geschicklichkeit des Malers hervorgeht. Künstlerisch entschieden viel höher steht seine zweite Arbeit: «Vertheidigung». Eine Reiterschaar hat sich vor Verfolgern in einem bewehrten Gehöft geborgen und sendet nun Schuss auf Schuss den unsichtbaren Angreifern entgegen. Vom Dache der niederen Hofraithe neben dem Herrschaftshause, aus den Lucken der Mauern kracht es, die zusammengekoppelten Pferde scheuen und kaum vermag sie der Bursche zu halten; kurzum, die ganze Hast eines solchen Momentes liegt in dem Bilde; vortrefflich charakteristisch gezeichnet ist vor Allem der alte Haudegen im Vordergrund, dessen Kampfesmuth entschieden schneller auflodert, als seine Beine es erlauben. — Mit einem Reiterbild aus seinem Malrevier, dem 17. Jahrhundert, tritt auch *Wilhelm Diez* auf; er hat sich diesmal zu Dimensionen verleiten lassen, die man sonst an ihm nicht gewohnt ist. In einem Dorf haben sich Reitersleute wie es scheint dermassen aufgeführt, dass sie schliesslich Reissaus nehmen mussten. Glücklich haben sie den Fluss durchritten und suchen nun so schnell wie möglich die Böschung zu erklimmen, denn von drüben her kracht treffsicher Schuss auf Schuss und die mit Dreschflegeln, Mistgabeln und anderen unter Umständen ganz unangenehmen Dingen bewaffnete Schaar der Verfolger nähert sich, nicht abgeschreckt durch die Wellen, in ganz bedenklicher Weise. Da heisst's Ausreissen was Zeug hält, wenn's nur schneller ginge! Die Hast, mit der die Schnapphähne dem drohenden Geschicke zu entrinnen versuchen, ist trefflich gezeichnet, darin ist ja *Diez* ein Meister ohne Gleichen. Dass er aber an grosse Formate, an massige Behandlung von Grünzeug z. B. nicht gewohnt ist, geht deutlich aus der etwas kleinlichen Behandlung des Vordergrundes hervor. Die Schilfgeschichten wirken beinahe ornamental. Ein anderer Münchener, der sich in der letzten Zeit ziemlich rar gemacht hat, ist *Wilhelm Leibl*, der wie bekannt seit einer Reihe von Jahren ganz auf dem Lande wohnt und jede innigere Berührung mit dem Leben und Schaffen seiner Collegen vermeidet. Ob man's ihm nicht ein wenig anmerkt? Seine Wirthsstube hat viel Gutes — aber es ist der *Leibl* nicht, der vor 15 Jahren seine Dachauer-Bäuerinnen malte und mit seinen Radirungen zeigte, was ihm für eine eigenthümlich scharfe Beobachtung in Bezug auf die still haltende Erscheinungswelt gegeben sei, so dass selbst ein *Meissonier* staunend vor solch einer Arbeit stand und schliesslich sagte: «Technique merveilleuse — mais rien que technique». Auch *Ernst Zimmermann* ist durch ein Bild vertreten, dessen feine zeichnerische Seiten den Künstler von Geblüt zeigen. Das Gleiche gilt von *George Haquettes*, Paris, «Segnung des Meeres und der Schiffbrüchigen», wobei sowohl die Silhouette des Ganzen interessant gestaltet, als auch die einzelnen Typen gut studirt sind. Einer nicht sehr leichten Aufgabe ist *Adalbert Seligmann* in Wien gerecht geworden in seiner Darstellung des Billroth'schen Hörsaales zu Wien. Mitten zwischen seinen zur Operation bereit stehenden Assistenten befindet sich der berühmte Chirurg, auf den hundert Augen gerichtet sind. Das

Auseinanderhalten der Hauptsache vom Nebensächlichen, dabei dennoch die nicht allzu vernachlässigte Umgebung des Mittelpunktes, des Arztes nämlich, die Haltung und Zeichnung der zahlreichen Köpfe, das Alles bekundet ein nicht gewöhnliches malerisches Können. Bekanntermaassen trat *L'Hermitte* u. A. zuerst mit solchen Darstellungen auf, an denen die Kritik meist das Verletzende der Situation, das Peinliche der Darstellung von solchen Schmerzensstätten betonte, ohne das daran hervorzuheben, was den Künstler leitete: die Darstellung eines ernsten Thema's, eines oder mehrerer wissenschaftlich hochstehender Männer, die ihr Können und Wissen der leidenden Menschheit weihen. Dass schliesslich nicht jeder Mensch enthusiastisch begeistert ist für derlei Bilder, kann man Niemandem übelnehmen; es werden wohl auch nicht alle zartbesaiteten Zeitgenossen vor *Rembrandt's* «Anatomie» ihre Reverenz gemacht haben; heute hält man sie für etwas Selbstverständliches.

Ein ernsthaftes Bild ist ohne Zweifel *Josef Block's* «Verlorener Sohn». Das Thema ist zwar alt, aber es wiederholt sich jeden Tag von neuem und so hat denn der Künstler ein ganz modernes Gewand dafür genommen; das wirkt nicht um ein Jota weniger zutreffend, als wenn alttestamentarische Figuren dem Vorgange ein gewisses historisches Relief gäben. Es leben noch immer Dramatiker genug, die ohne irgend eine bekannte historische Persönlichkeit es nicht fertig bringen, ihren Helden wirklich Grosses sprechen und thun zu lassen. Die Erfahrung lehrt, dass diese Geschichtsschauspiele und Dramen meist todtgeborene oder wenigstens nicht lebensfähige Kinder sind, die nach wenigen krampfhaft herbeigeführten Lebenserscheinungen alsbald dahin sinken, wohin alles Rumpelkammerinventar wandert. Wohl aus diesem Grunde fällt es keinem modernen Franzosen ein, dergleichen historische Unglücksfälle einer dramatischen Bearbeitung zu unterziehen. Will man vergangene Zeiten sprechen lassen, so greift man zehnmal besser nach den alten Originalen und hört ein Stück Shakespeare's an; da liegt denn doch hundertmal mehr Witz und Menschenbeobachtung als in einem halben Dutzend der hochdramatischsten modernen Fünfakter mit tödtlichem Ausgang für den Helden, der natürlich nicht von geringer Geburt sein darf, wie es sich denn überhaupt nicht schickt, dass der Dichter unter ein gewisses Bildungsniveau herabsteige, um von dort seine Figuren zu holen — so meint wenigstens der grössere Theil der gebildeten Welt. *Block's* verlorener Sohn ist ein moderner Mensch, ein Roué, ein Spieler, kurzum eine jener Existenzen, an deren Grosswerden die Eltern zumeist den grösseren Theil der Schuld tragen, weil sie stolz sind, wenn die Herren Söhne in passender, «nobler» Weise das Geld auszugeben wissen, was mit Fleiss und Mühe ursprünglich erworben wurde, so etwa à la Louis Herault



Mathias Schmid. Aus den Befreiungskriegen.

in Ohnet's «Volonté»! Die Charakterzeichnung, die in den beiden Köpfen, jenem des Vaters und dem des Sohnes liegt, wirkt hinreichend, um das gegenseitige Verhältniss klar zu legen, dabei ist die ganze Stimmung tief und ernst.

Natürlich ist die Zahl der Figurenbilder, die das Interesse des Beschauers nach der einen oder anderen Seite gefangen nehmen, sehr gross; anderseits erscheint es oft kaum begreiflich, was für veritablem Schund man die Thore der Ausstellung öffnete, Zeug mit dem man keinen alten Hund vom Ofen lockt; es wäre in der That zu wünschen, dass künftig ein für allemal mit dem früheren Jahrmarktströdel bei den Münchener Kunst-Ausstellungen aufgeräumt und endlich tabula rasa gemacht würde mit einer gewissen Quote von Sachen, deren Urheber vom Schicksal in einer trüben Stunde zum Kunst-Handwerk berufen wurden. Unter dem vielen Guten aber seien doch wenigstens eine Reihe von Namen erwähnt. Auf Details einzugehen gestattet der Raum nicht. Natürlich ist das Thema «Liebe» vor Allem sehr reichlich vertreten, bald nach der Seite eines glücklichen, bald nach der eines unglücklichen Ausganges hinneigend.

Bei *P. Wagner*'s «Abschied» z. B. ist die Rührung entschieden gross, doch nicht aussichtslos, denn der männliche Theil des Liebespaares schwelgt mit so viel Nachdruck im Genusse der küssenswerthen Hand, dass sich daraus entschieden ein ganz gutes Ende prognosticiren lässt. Gemalt ist das Bild mit viel feiner Empfindung. *K. Voss*' «Taube Liebesleute» sind in jenem Stadium, wo man höchstens die Engel im Himmel pfeifen, nicht aber die künftige Schwiegermutter vom Markte heimkommen hört; *A. Raudnitz* zeigt, wie verliebt oft noch ein ausgebrannter Vulcan sich geberden kann; *Heinrich Lossow* lässt seine Zopffiguren seit zwanzig Jahren immer im gleichen Stadium weiterexistiren; *F. Simm's* löwenbändigender Amor wird auf der einen Seite von einem jugendlich schönen Paare betrachtet, wo Er ein Lion aus der Zeit des Directoriums, während auf der Rückseite ein altes Ehepaar steht, bei dem Amor offenbar gar nichts mehr zu bändigen vorfindet, es sei denn, dass er auch zuweilen die Gestalt des Drachentödters St. Georg annehme. Die Arbeit ist wie alle *Simm*'schen Leistungen eine feine, nicht weniger sein etwas elegisch gefärbter Herbst ; *Wilhelm Schwill*'s verliebter Jüngling nähert sich mit der bekannten anfänglichen Zaghaftigkeit jedes wohlerzogenen jungen Mannes dem Gegenstande seiner Neigung und wünscht dabei die anwesende Verwandtschaft sicherlich dahin, wo der Pfeffer wächst; tragischer ist das Ende auf *Rauecker's* Bild, wo sie eine barmherzige Schwester, er ein Wilderer und obendrein noch ein todtgeschossener, in kurzen Zügen eine Herzens- und Leidensgeschichte illustriren. «Der Wirthin Töchterlein» von *A. Roeseler* ist entschieden eine gute Leistung, wenn auch die drei Burschen vielleicht einige Zweifel über den Geschmack der so früh Verstorbenen wachzurufen im Stande sind — aber das thut nichts; all' diese Bilder und noch viel mehr sind Nahrung für's deutsche Gemüth, das nun eben in Gottes Namen einmal seine Geschichtchen haben will. Fein ist eine kleine Arbeit von *Gg. Tyrahn* in Karlsruhe: «Die alte Geschichte», ein Mädel, das weinend unter herbstlich gefärbten Bäumen sitzt und den Gefühlen des gepressten Herzens freien Lauf lässt; nicht minder gut ist solch eine Figur geschildert von *Carl Gutherz* in Paris: «Ein verfehltes Leben» — doch liegt darin nichts von der beliebten, nicht allzu scharfen Roman-Herzensbitterniss — vielmehr ist die Geschichte herb; das Mädchen macht den Eindruck, als müsste die Morgue das Schlusskapitel bilden. Einige luftfrische Bilder rühren von *Fr. Kallmorgen*, Grötzingen, her; die Kinder, die über den Zaun weg neugierig das Malzeug eines Landschafters betrachten, haben manch anmuthigen Zug. Eine sehr tüchtige Arbeit sind die Appenzeller Stickerinnen von *K. Ritter* in Karlsruhe, von dem auch ein eingehend studirter weiblicher Halbakt herrührt. *Bennewitz von Loefen's*, München, «Kinderprozession» muss nicht minder als ein gutes Stück bezeichnet werden, dem sich an Qualität eine ganze Reihe anderer anreihen, so *Schmaedel*'s «In Versuchung», *Pötzelberger's* «Alte Weisen», *Schultheiss*' «Am Ufer» und «Morgensuppe», *T. Rosenthal's* «Heimkehr nach erster Fahrt», ein junger Seemann, der im Kreise der Seinen bei Tische sitzt und von den Abenteuern der bestandenen Reise erzählt, frisch und farbig gehalten; weiter das mit ungemein viel Zartheit in den Halbtönen behandelte und besonders in der Zeichnung trefflich durchstudirte Bild *Ad. Echtler's* «Die Feinde», d. h. eine Elster, die sich zum Gaudium einiger reizender Mädchen mit einer Krähe herumbalgt, weiter *Carl Hermann's*, München, «Auf der Bleiche», *Hugo König's* München, «Abend in Katwyk», eine gut beobachtete Strassenscene voll Leben und klar im Tone gehalten.



Adolf Echtler pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Feinde.



Gut ist *Hugo Vogel's*, Berlin, «Heimgang»: eine junge Bauersfrau mit dem Säugling im Arme; das Ganze wirkt luftig, die Figur ist angenehm gezeichnet und die Farbwerthe mit feinem Takte vertheilt; beinahe sympathischer noch ist seine «Kartoffelschälerin am Kamin», ein Stück niederländischen Leben; *Stanislaus Grocholski's*, München, «Morgengebet im Eisenbahnwagen», d. h. einige ihre Andacht verrichtende Israeliten, hat viel Feines in Ton und Auffassung, *Alex. Gierymski's* «Todtenwache», ein Weib, das sich mit Alkoholgenuss die Stunden verkürzt, die sie am Sarge eines Entschlafenen zuzubringen hat, erscheint beinahe verletzend, erinnert es doch unwillkürlich an die ebenso geschmacklose als widerwärtige Sitte in München, die Todten wie zum Feste geschmückt in einer dem Ernste der Sache durchaus widerstrebenden, beinahe unwürdigen Art öffentlich auszustellen; seine beiden Nachtstücke mit dem Effecte elektrischer Beleuchtung sind übrigens gut studirte Bilder, ebenso wie jenes von *R. Köhler* «Am Karlsthor»; des letzteren Namensvetter, *G. Köhler*, gibt ein wohlstudirtes Figurenbild «Trio», d. h. musizirende Kinder, *A. Laupheimer* eine Nonne, die in gothisch vertäfeltem Gemach allerlei Seiden- und Sammetreste zu einem Kleide für das vor ihr stehende Madonnenfigürchen vereinigt hat, ein frisch und farbig gehaltenes Bild; weiter sind in der unendlichen Reihe zu nennen: *Ch. Hampel*, München, «Nach Tisch», *G. Grobe*, München, verschiedene tüchtige Dünenbilder, *G. Hackl*, München, «Liebhaber und Sammler», *K. Jacoby*, Berlin, «Tischgebet», *Zdislaw Jasinsky*, Warschau, «Sacristeidiener», *Gg. Jacobides*, München, «Der Liebling», d. h. Grossvater und Enkel, wie gewohnt von sehr feiner Beobachtung; *Marie v. Kalckreuth* «Kind mit Taube», *Müller-Massdorf*, München, «Sonntag Nachmittag», *Gabr. Thompson*, München, «Genesung», *O. v. Baditz*, München, «Beim Richter», *F. Fehr*, München, «Modellpause», ein sehr graziöses Bild, und «Im Foyer», beides Ballerinen-Geschichten; als eine sehr ernste und durchgearbeitete Leistung muss *Jul. Exter's* «Kinderspielplatz» bezeichnet werden, bei der vor Allem die Luftwirkung in der schattigen Promenade mit viel Verständniss wiedergegeben ist; *Camill Stuchlick's* «Gänserupferinnen» haben in Bezug auf die räumliche Wirkung manches ganz Vortreffliche, nur sitzen die Figuren darauf Modell, d. h. sie rühren sich nicht; *Ed. Selzam's*, Unter-Schondorf, «Sommer» ist frisch empfunden und gemalt, nicht weniger *K. N. Bantzer's*, Dresden, «Strickendes Mädchen»; zierlich wirkt das weibliche Figürchen von *Hans Jentsch*, München, das «nach dem Regen» sich auf die Strasse wagt; manch fein Beobachtetes liegt dann ferner in *Charles Ulrich's*, Venedig, «Idylle», in *A. Nowak's* «Atelierscene», *R. Lipps'*, München, «Pergola», *W. Leistikow's*, Berlin, «Trockenplatz», *A. Spring's* «Das neue Lied», eine Klosterscene, die zwar von unseren patentirten Klostermalern schon öfters gebracht wurde, in der neuen Variante aber durch die feine Stimmung, helle, weisse Kleider gegen weisse Wand, manches Anziehende besitzt; *Walter Scholze's*, München, «Näherinnen», die im sauberen Dachstübchen dabei sind, vor der sonntäglichen Toilette sich allerlei Neuigkeiten von einer Freundin erzählen zu lassen, tragen den frischen Hauch der Jugend in vollendetem Maasse an sich; die behäbigen Dachauer Bäuerinnen von *Harry Jochmus*, die im prallen Sonnenschein einen Täufling zur Kirche tragen, sind sehr charakteristische Gestalten, nicht weniger die zahlreichen Fischer am Strande von *P. P. Müller*, der vor Allem in seine landschaftlichen Gründe viel perspectivische Luftwirkung zu legen versteht; *O. Blum's*, Carlsruhe, Bild «Im Morgengrauen» zeigt das Weichen der Dämmerung im Gewinkel einer Stadt. Als Staffage setzte er einen Ermordeten hinein, vor dessen Anblick der mit frischen Semmeln daher kommende Bäckerbub erschreckt zurückprallt. *Edmund Harburger's* «Beaux Restes» stellt eine jener bekannten Münchener Bräuhausfiguren dar, die jeden Krug davongegangener Gäste genau auf völlige Ausgetrunkenheit prüfen und etwaige Reste, «Noagerln», in emsiger Geschäftigkeit zusammengiessen. «Ueber Stock und Stein» betitelt sich ein äusserst lebendig gezeichnetes Reiterbild von *Kowalski-Wierusz*, München, dessen Darstellungen aus seiner polnischen Heimath stets den Stempel frischer, lebensvoller Wahrheit an sich tragen. Bei dem eben genannten sieht es beinahe aus, als wäre die Landschaft nicht gerade unter dem directen Eindrucke der Natur entstanden, der pleine-carrière dahersausende Gaul aber und sein Reiter sind in der Haltung vorzüglich. Warum *Chr. Landenberger* in sein farbig in vielen Beziehungen ganz gutes Bild einer Dorfkirche lauter wasserköpfige Kinder setzte, ist nicht recht erklärlich; ausgezeichnet in der Gesammthaltung ist ein zeitungslesender Neger von *W. Trübner*, am Ende gar eine befreundete Majestät aus Witu oder Somali-Land, die sich den Kopf darüber zerbricht, was für ein Unterschied



O. von Thoren. Beim Pflügen.

weilig wäre als für mich, und ich wende mich daher mit gutem Gewissen von diesem Thema ab und einem anderen zu.

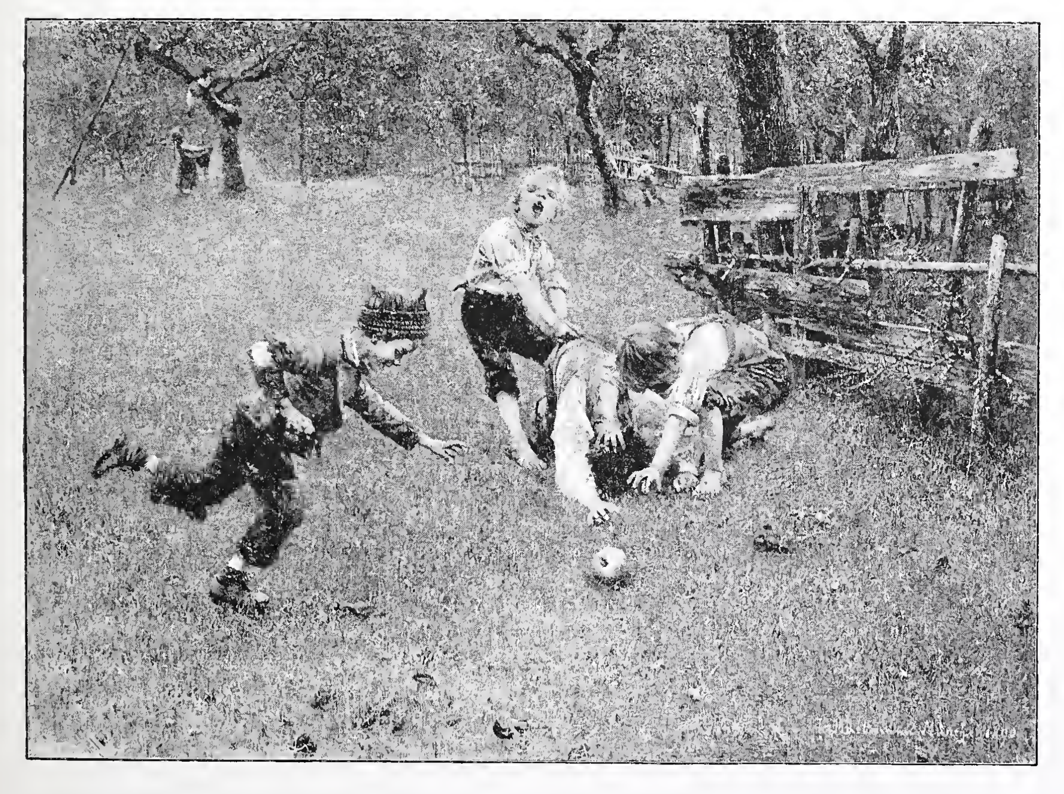
Noch ein Wort über die wenigen Bilder, die fremdländische Themata behandeln. Ihrer sind auffallend wenige. Bei *Wywiorsky's* «Tanzende Tscherkessen» merkt man sehr wohl, dass der Künstler mit der Natur seines Sujets sehr wohl vertraut war. Die ganze Landschaft athmet frische Stimmung des Hochgebirges, die Figuren sind mit Sachkenntniss behandelt. Ein gutes Bild ist sodann *Ottenfeld's* «Volksfest im Kaukasus», nur dürften die Figuren des Vordergrundes noch um ein gut Stück den andern gegenüber wachsen. *Eisenhut* gibt einige Orientalinnen, die «vor dem Urtheil» in den Block geschlossen sind und sich offenbar nicht gerade im Zustande freudiger Zuversicht für kommende Dinge befinden. Die nackten, offenbar in Folge von Gefangenschaft etwas abgemagerten Körper zeigen, dass die Armen schon längere Zeit büssen. Im Tone ist das Bild gut zusammengehalten. Endlich wäre noch des feingestimmten Bildes von *Bredt*, «Tunesisches Frauenbad», Erwähnung zu thun.

zwischen dem ursprünglichen Sclavenhandel bestehe und dem Rechte fremder Eindringlinge, Jeden, der sich gegen ihre Freundschaft ablehnend verhält, als «Rebellen» zu bezeichnen und sie von heute auf morgen an eine andere «Herrschaft» zu verschenken. *A. Gröbe's* «Uhrmacher» ist ein gutstudirtes Menschenstillleben; mit unter die Bilder von Race gehören die beiden von *H. v. Habermann:* «Bauernmädchen» und «Südfranzösische Fischermädchen beim Netzflicken». Auch des deutschen Genrebildes Urvater, *Benjamin Vautier*, ist der Ausstellung nicht ferne geblieben und gibt in seinem Bilde die Scene, wie ein Fremder in's «Herrenstübel» des Dorfwirthshauses eingeführt wird, worüber bei den ansässigen Ur-Mexicanern und Bierphilistern natürlich einiges Aufsehen entsteht. Mit der dem Künstler eigenen Liebenswürdigkeit zeichnete er die einzelnen Charaktere, besonders brillant die mopsigen Bauerngesichter, bei deren Anschauen ich mich hin und her besann, an was für Tagesgrössen sie mich doch erinnerten. Sollte nun Alles hier Platz finden, was durch irgend eine gute malerische Seite das Auge erfreut, ja auf den gewöhnlichen Wochenausstellungen des Münchener Kunstvereins als morceau de resistance bezeichnet werden könnte, so müsste ich einige hundert Namen, Nummern und Titel anführen, was für den geneigten Leser mindestens ebenso lang-

Die Thiermalerei, will man von einigen ganz vorzüglichen Leistungen absehen, ist qualitativ nicht in sehr hervorragender Weise vertreten. Der paar tüchtigen französischen Bilder wurde bereits gedacht, der geradezu am meisten hervorragenden Arbeiten von *Massaux*, die von preisvertheilenden und für die Staatsgallerie ankaufenden Commissionen, wie es scheint, gar nicht gesehen worden sind, ebenfalls. Diese Geschichten zu berühren, das hiesse eine Frage aufwerfen, welche einmal, sei es über kurz oder lang, die ganze dabei interessirte Künstlerschaft in Bewegung bringen muss, denn schliesslich haben doch Staatsankäufe für Gallerien eigentlich den Zweck, bildend, als Beispiel, zu wirken; man müsste also an dergleichen Galleriebilder den höchsten Maassstab anlegen können. Ob das letztere in allen Fällen möglich ist, ohne dass man in sehr ernste Zweifel über künstlerische Unfehlbarkeits-Patentinhaber

geräth — das mag ein Jeder für sich selbst entscheiden, der vorurtheilsfrei und als unabhängiger Mann seiner Meinung öffentlich Ausdruck zu geben im Stande ist. Jedenfalls haben die weitesten Kreise, soweit sie mit der Kunst in irgendwelcher näheren Berührung stehen, ein Interesse an der Entwickelung einer solchen Frage.

Victor Weishaupt in München hat offenbar seit einiger Zeit bedeutsame Wandlungen in seiner künstlerischen Anschauung erlebt, denn die Bilder dieser Ausstellung bewegen sich in ganz anderen Bahnen, als sein vor zwei Jahren auf der internationalen Ausstellung befindlicher Stier, von älteren Arbeiten, an welchen die academische Atelierbeeinflussung in jeder Weise sich geltend machte, nicht zu sprechen. Offenbar haben fremde Elemente mitgewirkt, um ihn ein Bild, wie die Frau mit der Kuh, das man unbedingt zu den guten der Ausstellung rechnen muss, schaffen zu lassen. Ist es Zufall, ist es Absicht, dass es im niederländischen Saale hängt? Es sieht beinahe aus, als gehörte es seinem nationalen Ursprunge nach dort hinein, aber gut ist es, wie gesagt. Wesentlich anders zeigt er sich in einem landschaftlichen Bilde, das der «Spottvogel» (Carricaturen von Ausstellungsbildern mit Text) als die «Aussteuer» bezeichnete, weil nämlich auf dem sonnenbeschienenen Grasboden ein Hemd oder sonst ein Wäschestück liegt; dieses gibt vermöge seiner Helligkeit einen Maassstab für die übrige Farbenscala. Das Ganze macht den Eindruck einer durchaus ehrlich vor der Natur entstandenen Arbeit, die, jeder Beeinflussung ferne, es lediglich mit dem Gegenstande selbst zu thun hat. Sein drittes Bild ist für die königliche Pinakothek angekauft. Wandlungen eigener Art scheinen sich auch an *Heinrich Zügel* zu vollziehen, dessen heurige Arbeiten absolut keine Aehnlichkeit mit den vorjährigen haben und das leichte Hinneigen zum Nebligen eines momentan aufschiessenden und viele Anhänger gewinnenden malerischen Glaubensbekenntnisses diesmal total verläugnen. Dass sich die Ueberzeugung binnen Kurzem so ändern kann, muss wohl auch seine guten Gründe haben. Es würde gewiss Manchem schwer fallen, in dem *Zügel* von heute den Gleichen zu erkennen, der wenn auch braun, doch vor Jahren künstlerisch hochbedeutende Arbeiten lieferte. Die Behandlung seiner diesmal ausgestellten Arbeiten ist breit, es documentirt sich auch darin der Künstler von Rang — aber er ist, wie gesagt, nur schwer wieder zu erkennen. *Oskar Frenzel's*, Berlin, «Favoritin» — eine Kuh, die vom Bullen mit ausserordentlicher Zärtlichkeit behandelt wird, angekauft von der königlichen Pinakothek — ist zweifelsohne ein gutes, lichtes Bild, nur fehlt ihm in manchen Dingen das positiv Körperhafte, was z. B. die *Massaux*-schen Arbeiten in so hohem Grade haben. *Anton Braith's* junge Rinder, welche in «gegenseitiger Ueberraschung» zwei Eichhörnchen betrachten, die an einem Baumstamme auf und nieder klettern, machen es begreiflich, weshalb man zuweilen auch Menschen mit dem Namen dieser Vierfüssler belegt. Als Bild trägt es die alten guten Eigenschaften, die *Braith's* Arbeiten immer auszeichneten. *Otto Baisch's*, Carlsruhe, Kühe, die «am frühen Morgen» im hohen



C. Hartmann. Zankapfel.

thauigen Grase stehen und wahrscheinlich darüber nachdenken, was für Dinge der kommende Tag in ihrem Staate bringen werde, haben etwas entschieden Tiefsinniges; sie gehören vielleicht zu den talentvollen des Geschlechtes; als malerische Leistung zeigen sie das deutliche Bestreben des Künstlers, licht in der Farbe zu bleiben und dennoch kraftvoll zu wirken, was ihm auch vollkommen gelungen ist.

Auf afrikanisches Jagdterrain, wo man vorerst noch keinen Erlaubnissschein braucht und die Wilderer also ungefährlich sind, führen *Jul. Bergmann's*, Carlsruhe, «Löwen auf dem Raubzuge». Wenn sie übrigens einen ganzen Raubzug also auf dem Bauche schleichend ausführen, wetzen sie sich offenbar das Fell stark ab. Uebrigens ist in ihnen die Katze, die zum verderbenbringenden Ansprung ausholt, gut charakterisirt. Manch Anerkennenswerthes hat auch sein «Ochsentrieb in Nieder-Ungarn». *Hubert von Heyden*, München, bringt ebenfalls afrikanische Wüstenkönige (wenn es mit dem erfolgreichen Colonisiren übrigens so weitergeht, so werden von eingeborenen Majestäten in der That bald nur noch «Wüstenkönige» existiren), die offenbar eine Illustration zu Freiligrath's «Löwenritt» zu insceniren im Begriffe sind. In die verschneiten Höhen unserer Bergreviere dagegen führt das eine Bild von *Josef Schmitzberger*, mit dessen Schneelandschaft sich wohl *Thaulow* schwerlich einverstanden erklären würde. Ein feines Bild ist übrigens seine «Waldschnepfen-Jagd». Ein paar ganz kleine Enten auf einem ganz kleinen Bilde mit kleinen Pinseln nett gemalt gibt *Géza Vastagh.* Seine Arbeit ist ebenfalls auserlesen, unter den Grössen des 19. Jahrhunderts in der königl. Pinakothek zu glänzen. Ganz vorzüglich als Pferdeportraits wirken die fünf Einzelstudien von *Heinrich Lang* aus der spanischen Hofreitschule in Wien. Einen geradezu männlich festen Zug bekundet Frau *Biedermann-Arendts* in ihren zwei sehr tüchtigen Bildern aus dem Leben jagdbarer Thiere. Ausgestopft, und verkehrt, die Beine nach oben, um einen Baumstamm gruppirt gibt solche in abwechselungsreichem Stillleben *Max Correggio* in München. Ebenfalls ein Jagdstück, das Reinecke verendet, von seinen Verfolgern umgeben zeigt, brachte *Otto Gebler*, und da wir gerade am Waidmanns-Capitel sind, so sei vor Allem der Arbeiten *G. von Maffei's* nicht vergessen, der schon manches frische Stück Jagd- und Wildleben gut geschildert hat. Etwas mehr Sorgfalt beim Copiren nach der Momentaufnahme sollte *M. Stahlschmidt* in Wien anwenden, da es in der Malerei doch Allerlei gibt, was man noch neben dem Photographiren auch verstehen muss, wenn man gute Bilder herstellen will. Viel mehr Sorgfalt zeigen die kleinen Arbeiten von *Max Pitzner* und *Karl Stuhlmüller*, jener von *Velten* nicht zu gedenken, die auch mit Benützung des Schnellzeichner-Apparates, aber in künstlerisch verstandener Weise gemacht wurde. Das Tollste in Bezug auf solche Verzeichnungen sind aber doch *Boldini's* brillant gemalte Schimmel, bei denen der Kopf beinahe ebenso lang ist, wie die Entfernung zwischen Croupe und Huf, und wo der Reiter wie ein Affe auf einem Elephanten aussieht. Es ist ja richtig, dass der photographische Apparat für gewisse Entfernungen absolut genau zeichnet, indessen ist schliesslich doch die Art unseres Sehens etwas wichtiger, und es stossen daher alle aus solchen Dingen entspringenden zeichnerischen Ungeheuerlichkeiten vorerst unser Empfinden noch einigermassen ab. *Friedr. Eggenfelder* ist wieder mit einer guten Arbeit vertreten; vorzüglich in der Bewegung des angreifenden und mit geschicktem Stosse parirten Stieres ebenso wie des sich unter der Last des Picadors aufbäumenden, die letzten Kräfte sammelnden Gaules ist die Scene aus einer spanischen Arena von *Aimé Morot* in Paris, gut in der Bewegung *Julius Adam's*, München, «Katzen».

Wahrhaft Legion ist natürlich die Anzahl der ausgestellten Landschaften. Es ist nicht zu leugnen, dass auch hier, wie im ganzen Niveau der Ausstellung gegenüber früheren Veranstaltungen solcher Art, unbedingt sich eine bedeutende Hebung constatiren lässt. Man war gewohnt, diesen oder jenen malerischen Heros mit irgend einem Hauptstücke vertreten zu sehen; daneben existirte, natürlich etwa wie der Bürger neben den Grössen eines Landes, die breite Schicht der Mittelguten und endlich lieferten die Fabrikanten-Genies je nach Bedürfniss den Rest des Nöthigen; was nicht zur Ausstellung gelangte, kaufte schliesslich einmal der Kunstverein oder es kam durch die Protection eines kunstsinnigen Hôtelportiers an irgend einen Mäcen, der doch nicht ohne Andenken von der Musenstadt an der Isar scheiden wollte. Ohne näher untersuchen zu wollen, durch welche commerciellen Abzugscanäle diese noch heute bestehende Art von Münchener Malerei ihren Weg findet (ich sah ein paar solche vor wenigen Tagen im Ausstellungslocal eines schweizerischen Kunst-Museums), muss heute betont werden, dass im Allgemeinen die Münchener Kunst einen Zug bekommt, dem, entgegen früheren Bazar-Ausstellungen, der Titel «Verkäuflich» nicht allein mehr die bestimmende Direction gibt.



Toby E. Rosenthal pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

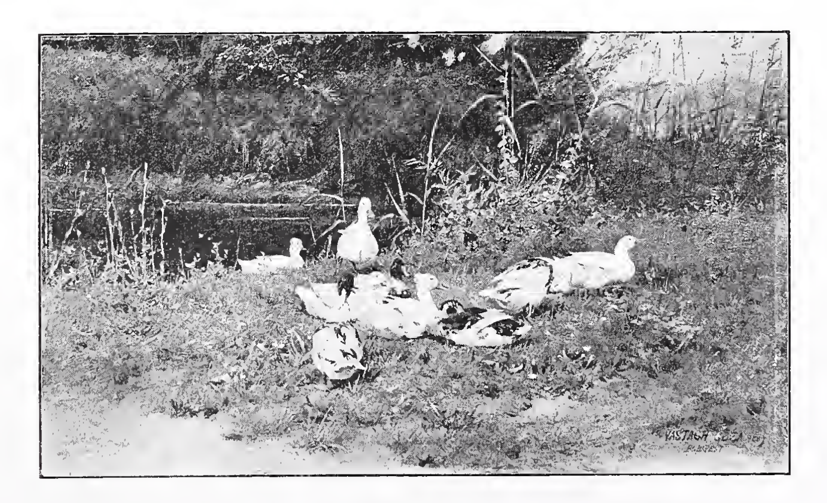
Heimkehr nach der ersten Fahrt.





Gelegentlich hörte ich eine Dame sagen — sie war die Frau eines Malers, eines Professors — die meisten Landschafter seien doch eigentlich weiter nichts als verunglückte Historienmaler. Ob die Frau Professor diese Ansicht ihrem Titel verdankt, weiss ich nicht, möglich ist es immerhin, doch ist die Aeusserung charakteristisch für weite Kreise des sogenannten gebildeten Publicums, das in der Landschaftsmalerei eine Stufe der Kunst erblickt, die nicht ganz so hoch wie z. B. das Tiroler- oder Schwarzwälder Bauernbild und ähnliche Recepte steht. Das thut nun freilich der Kunst an sich wenig, indessen wäre es doch an der Zeit, einzusehen, dass weder Purpur - Mäntel noch Bauern- und Soldaten-Costüme entscheidend sind in Bezug auf den künstlerischen Werth einer Leistung, dass vielmehr ein intim studirter Winkel Landschaft weit mehr in's Gewicht fällt als die Darstellung eines historischen Unglückes auf etlichen Quadratmetern Leinewand, Kalkgrund oder sonstiger bemalbarer Fläche.

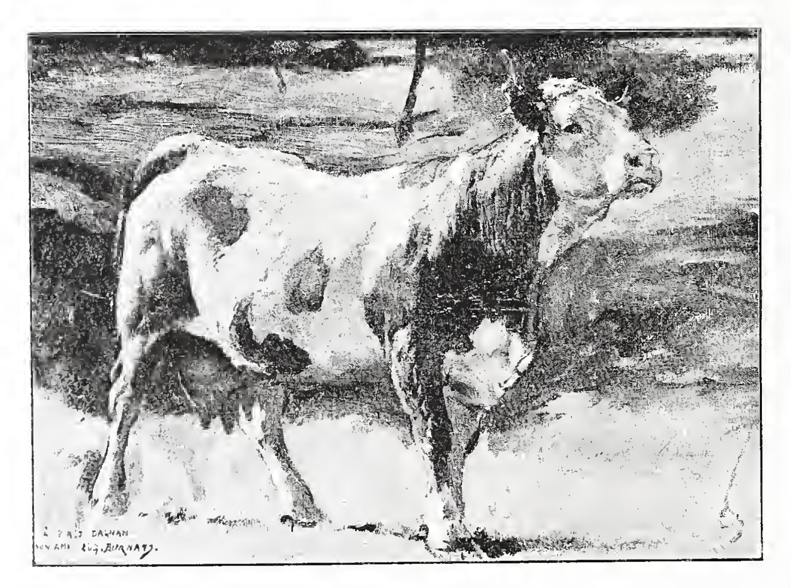
Im grossen Ganzen verzichten die Landschafter schon seit geraumer Zeit auf jene Häufung von Formen, welche meist mit dem «Componiren» Hand in Hand geht, ein Umstand, der übrigens bei der modernen Figurenmalerei ebenso zutrifft. Das Detail tritt dem Gesammteindrucke gegenüber völlig in den Hintergrund und mit Recht; auch in der Natur empfängt das Sinnesorgan in erster Linie den Eindruck der Massen und kommt erst, wenn diese in genügender Weise erkannt sind, dazu, die einzelnen Linien des Terrains, der Hügel, die vielfach verschiedene Spiegelung, welche Wasserflächen bieten, u. s. w. auseinander zu halten. Das sogenante Detail aber ist erst Sache des Studiums von relativ kleinen Flächen. Auch zeigt im Bilde das Dargestellte sich in den Grössenverhältnissen niemals so, wie in der Natur, wo die nächstliegendsten Dinge des Vordergrundes in ihrer wirklichen Grösse ganz wesentlich anders wirken, als es beim Bilde der Fall sein kann. Ferner kommt hinzu, dass wir heute in Bezug auf die Luftwirkung ganz anderen Zielen zustreben, als noch vor gar nicht sehr langer Zeit. Ein jedes Stück Landschaft, mag es nun beim Morgengrauen, am helllichten Mittag oder bei Sonnenuntergang angesehen werden, bildet eine durchaus einheitliche geschlossene Erscheinung, die nicht abhängt von der Farbe der einzelnen Gegenstände, sondern von der Lichtwirkung, die über alle Gegenstände einen einheitlichen Ton giesst; in diesem lösen sich selbst die grössten Contraste bis zu einem gewissen Grade auf. Die einheitliche Lichtwirkung in erster Linie ist es, welche die Landschafter unserer Tage anstreben. Man ist dabei einfacher und genügsamer in der Wahl des Stoffes, als es die componirenden Landschafter waren; wo



G. Vastagh. Enten.

das Streben nach möglichst treuer Wiedergabe der Natur-Erscheinung das Endziel ist, da kann nur ein stets fortgesetztes Studium der Natur selbst das Fundament bilden. Mehr auf die Leinwand zu bringen, als das Auge auf einen Blick zu erfassen vermag, ist widersinnig, alles Hinzufügen weiterer, nicht vorhandener Dinge unnöthig. Es handelt sich heute nicht mehr um panoptische Schöpfungen; dafür hat unsere Zeit eine ganz andere Art der malerischen Darstellungsweise: das Panorama. Und schliesslich ist ja der Zauber der Schönheit wie die Wunder des Lichtes und seiner tausendfältigen Wirkung auch über die einfachen Dinge in vollstem Maasse ausgegossen; man braucht dazu keiner erdichteten Entfaltung aller Elemente, welche die Natur bietet. Dass dabei eine gewisse Vorliebe für bestimmte Dinge auftritt, gegenüber welchen andere mehr in den Hintergrund gedrängt werden, liegt in der Richtung selbst begründet. Ich meine damit z. B. die Gebirgs-Vedutenmalerei, die in jenem Sinne, wie u. a. *Calame* sie cultivirte, nur mehr sporadisch auftritt. Umgekehrt steigen manche modernen Künstler in dem Maasse ihrer Bedürfnisslosigkeit bezüglich der gewählten Themata bis auf ein Niveau herab, das kaum mehr verringert werden kann; in diesem Falle ist es meist nur die Wahrheit, das Geschick der Darstellung, was den Beschauer zu fesseln vermag. Künstlerisch bedeutsame Eindrücke mit den denkbarst geringen Mitteln wiederzugeben, ist ebenso Sache des Genies, wie z. B. in wenigen Worten all das charakteristisch zusammenzufassen, wozu weniger Begabte ganze Seiten Text brauchen. Ich erinnere in dieser Hinsicht nochmals an das bereits einmal citirte Gedicht von Goethe: «Ueber allen Gipfeln ist Ruh» oder den schönen alten Gellert'schen Gesangbuchvers:

Der Wald ist schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steiget
Der weisse Nebel wunderbar.



E. Burnand. Kuh (Studie).

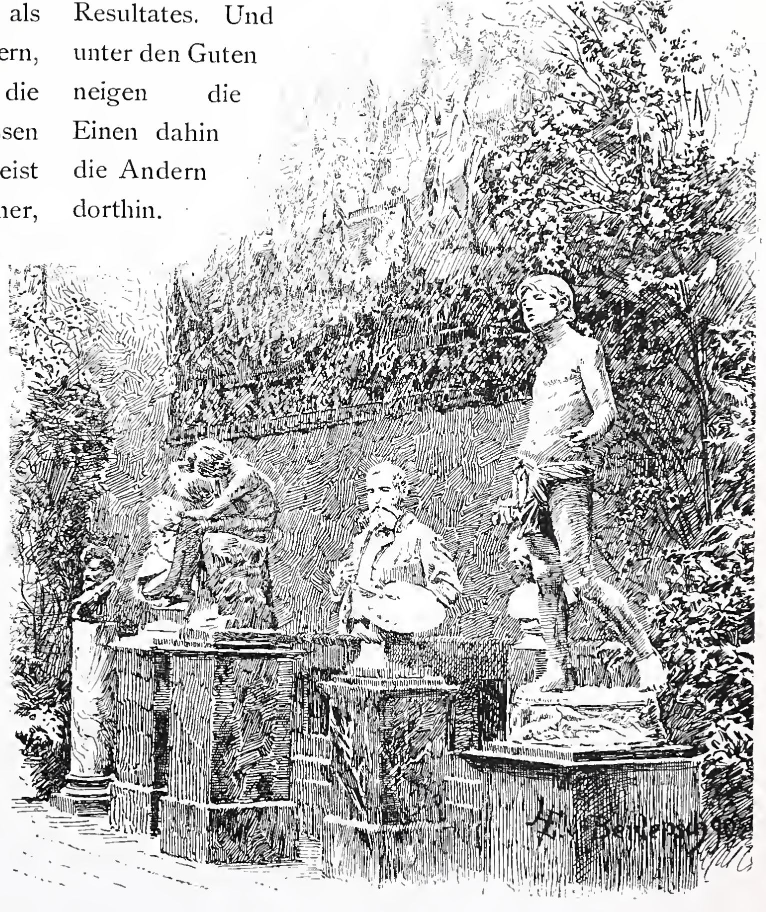
Dass äusserst weit getriebenes Beobachten und Wiedergeben einfacher Dinge zuweilen eine Art heranbildet, die mehr an's Virtuosenthum als an feine künstlerische Auffassung erinnert, ist zweifellos. Nach der Behauptung vieler Kunstpropheten von Fach, welche selbstständig das Einfach-Schöne in der Natur nicht zu erkennen vermögen, sondern sich nur an die vom Künstler gemachte Uebersetzung halten und über diese den Strom ihres Wissens ergiessen, ist eine gewisse Verflachung zu befürchten, wenn das Streben nach malerischer Wirkung sich lediglich auf scheinbar ziemlich gleichgiltige Dinge concentrirt. Manchmal ist es der Fall. Der Reichthum des künstlerisch Dankbaren ist indessen auch innerhalb engerer Grenzen ein ganz unerschöpflicher, ebenso wie in den 365 Tagen des Jahres ein und dasselbe landschaftliche Motiv sozusagen jede Stunde neue, andere reizvolle Seiten hat. Das bedarf keines weiteren Beweises; wenn man von den frühen Leistungen eines *Jul. Dupré* (Vater, 1812 geboren), eines *Theodor Rousseau* (geb. 1810) bis auf unsere Tage die ganze grosse Reihe der Maler verfolgt, die in der scheinbar einfachen Natur ihre Aufgaben suchten und fanden, so kann höchstens ein eingefleischter Doctrinär die Behauptung aufstellen, die Sachen glichen sich alle untereinander. Es ist eben ganz zweierlei, ob man mit eigenem Auge das Malerische in der Natur zu erkennen vermag oder ob man das kritische Secirmesser an der fertigen Leistung ansetzt und hier laut Ordnung und Regel nachspürt, ob denn auch Alles nach bestimmtem Canon entwickelt sei. Die lebende Kunst hält sich nicht an vererbte Regel, ihr ist die Natur eine nie versiegende Hilfsquelle zu immer neuen, immer von einer anderen Seite her anzupackenden Studien. Neben dieser absolut realistischen Auffassung der Aufgabe unserer modernen Landschaftsmalerei wird eine andere Art,

wie wir sie in den genialen Schöpfungen eines *Böcklin*, *Thoma*, *Klinger* u. A. sehen, immer vollauf ihr Recht behalten; gerade für diese Richtung aber verlangt die Kunst das Höchste; ihr können nur gottbegnadete, dichterische Naturen gerecht werden; zahme Halbgenies, verfallen dabei in's Klägliche oder in Nachahmerei.

Jener Maler werden stets weniger, die allen Zonen gerecht zu werden versuchen und ihre Palette zu einem kosmopolitischen Dinge machen. Sich total fremden Eindrücken in kürzester Zeit vollständig anbequemen, sie in ihrer ganzen Wesenheit aufnehmen und sie verarbeiten, das bringen selbst die bedeutendsten Geister nicht immer fertig. Zum guten Theile aber entstehen solche Arbeiten auf dem Gebiete der Malerei ebenso wie der Novellistik aus wohlberechneter Spekulation, die mit dem Reiz des Fremdartigen dem Publikum gegenüber zu rechnen versteht. Man muss die Fabrikanten-Ateliers in Rom beispielsweise kennen; man muss wissen, in welcher Weise dort das Wort «Kunst» verstanden wird, die Kunst, Fremden Bilder anzuhängen nämlich; man muss wissen, nach welch' feststehenden Recepten dort Kunstwerke angefertigt werden, die als «Originale» nach allen Landstrichen der Erde wandern, und man muss schliesslich die Comödie sowie die Comödianten kennen, einen Blick hinter diese Coulissen thun, um richtig würdigen zu können, was zumeist hinter dieser Südlandsmalerei (an der die Italiener, Franzosen und Spanier den geringsten Theil haben) steckt. Genug davon, und nun zu unseren Ausstellungslandschaften.

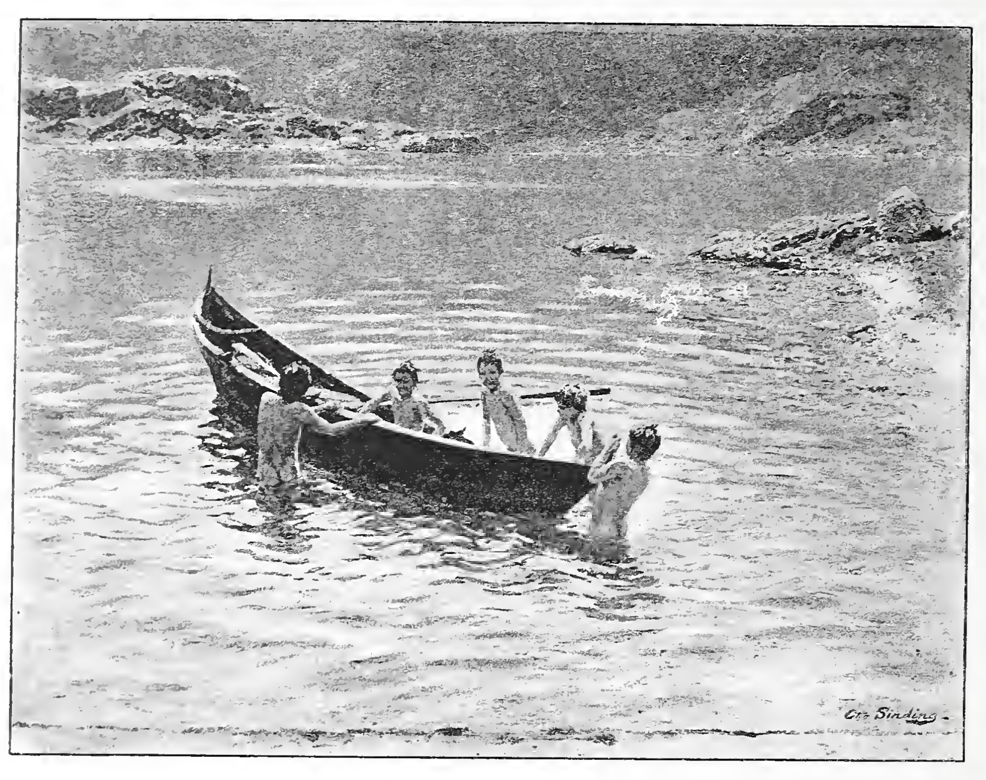
Sei es gestattet, hier eine ganz kleine Bemerkung noch einzuschalten. Es ist mir in der Presse ein Vorwurf daraus gemacht worden, dass ich frei und offen den schottischen Malern das Wort gesprochen habe; das thue ich unentwegt auch heute noch, weil ich in ihnen Leute erkenne, die den Muth haben, das malerisch auszudrücken, was sie denken, und zwar mit jener Rücksichtslosigkeit, die nur durchaus selbstständigen Menschen eigen ist. Am nämlichen Orte werden die Arbeiten der Schotten als «maassloser Naturalismus» als «impressionistische Malereien» bezeichnet. Je nun — wenn Einer Farbe für Sünde, Caviar für Fischthran hält, so mag er in dem Glauben selig werden. Bekanntermaassen ist die Beanlagung des Auges ebenso verschieden als diejenige des Geschmackes. Dass ein tiefer poetischer Zug fast die sämmtlichen schottischen Arbeiten durchweht, wird dem wahrscheinlich viel eher klar, der sie nicht mit dem vorgefassten Willen betrachtet, als Richter über Leben und Tod in Sachen der Kunst aufzutreten, der vielmehr das Zeug dazu hat, die Freude am Schönen, was die Natur in stimmungsvollen Stunden dem Menschen offenbart, auch im Bilde zu erkennen. Wo das aber am meisten geschehe, ob innerhalb der Wände eines Redactionsbureau's oder draussen, weit vom Bannkreise der Städte — das mag Jeder für sich entscheiden. Danach wird auch der Eine vielleicht ein klareres Auge für's Malerische haben als der Andere, der über das academische Einmaleins nicht hinauskommt. Habeat sibi!

«Wer ist der beste Landschafter»? frug mich ein Fremder. Ja, du liebe Zeit, wer ist der Beste! Viele sind gut, manche sind brav und wieder andere stehen auf dem Standpunkt, den die Luftschifffahrt erreicht hat. Man weiss, um was es sich im Princip handelt und kann diesem Princip jenen greifbaren Ausdruck nicht geben, der nothwendig ist zur Erreichung eines Resultates. Und unter den Guten neigen die Einen dahin die Andern dorthin.



Aus dem Bildhauersaale.
(Skizze von *H. E. v. Berlepsch.*)

Schaut man z. B. die grosse Sturmlandschaft von *Adolf Stäbli*, München, an, so kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, dass man es da mit der wuchtigen Aeusserung einer Künstlernatur von grossem Zuge zu thun habe; die gewitterschwere Luft, die über dem Gelände hängt, in dessen Vordergrund die grünen Wellen eines Flusses am baumbestandenen Ufer dahinrauschen, ist ebenso grossartig wie die breite Behandlung der weiten gestreckten Landschaftslinien, in denen keinerlei nervös zappelige Kleinigkeiten die Ruhe stören. *Josef Wenglein's*, München, Hochmoor ist wiederum in ganz anderer Art ein ernstes Stück Natur zu dem sich, um einen Dritten zu nennen, *Otto Reininger's* (Stuttgart) Arbeiten in der Auffassung und Art der Behandlung ganz antipodisch verhalten: Ackergelände, hinter dem ein buschbestandener Hügel ansteigt, darüber mildes Sonnenlicht — voilà tout, dabei das Ganze von eigenthümlich berührender Poesie durchwoben, die übrigens in seinem Frühlingsbilde sich zur vollendeten Lyrik auswächst. *Kallsteniu's* Herbst ist intim studirte Natur; das Bild wirkt ebenso unmittelbar als unbefangen. *Achen's* Waldsee ist reine Poesie und dabei von einer Wahrheit der Anschauung durchdrungen, die geradezu fascinirend wirkt, der «Ursprung der Sarca» von *Fritz Rabending* in seiner Weise ebenfalls eine sehr tüchtige Leistung; ebenso ist es nicht möglich den völlig anders gearteten Leistungen von *Ludolf Berkemeier* in Weimar oder jenen von *Rich. Thierbach* in Stolberg die Achtung zu versagen, welche jeder aufrichtig gemeinten Arbeit viel mehr gehört, als den grossen bedeutungslosen Leinewanden, auf denen sich die ganze Leere und Oedigkeit der Ateliermalerei widerspiegelt.



O. Sinding. Im Hochsommer.

Eduard Selzam schildert mit ausserordentlicher Frische das sommerlich kräftige Grün der Büsche am Wiesenrand, wo schattensuchend sich Heuer niedergelassen haben, *Ed. Petitjean* den vom prallen Sonnenschein glühenden Ufer-Abhang am seichten Bett eines Baches hinter dem Dorfe, dessen Dachsilhouetten oben gegen die flimmernde, hitzedurchtränkte Luft sich abheben, *Meyer*-Basel in seiner gewohnten frischen und breiten Art ein Stück Ufer mit gelbem Schilf und weitastigen Bäumen im Schimmer eines duftigen Vorfrühlingstages, *Ed. Schleich* eine Waldblösse in der gleichen Jahreszeit, wo gegen Abend die Schnepfe zackigen Fluges durch die Luft daherkommt, die Vogelstimmen wieder erwacht sind, kurz jene selige Zeit anbricht, da alle Herzen dem kommenden Lenze entgegenschlagen. *Ed. Ameseder* in Karlsruhe hat den rauschenden Bergbach neben der altersgrauen Mühle von Schladming in Steiermark, ein schon gar oft gemaltes Motiv, zum Gegenstande eines guten Bildes gemacht; *Bernh. Buttersack's* tüchtiges Können manifestirt sich auch diesmal in glänzender Weise ebenso wie *Otto Strützel* mit dem scheinbar einfachen Bilde «Auf der Feldjagd» ein Stück jener landschaftlichen Poesie gibt, die der Hochebene ein Gepräge gar eigener Art verleiht. *Aug. Fink's* «Sommermorgen» ist ein thaufrisches Stück Waldleben im duftigen Schleier des Frühsonnenscheines,



Charles Frederick Ulrich pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Idylle.



E. Weichberger's «Waldintérieur» ein coloristisch fein empfundenes Stück malerischer Naturforschung, während *Gg. Oeder's* Arbeiten die Zeit des frühen Hereinsinkens der Nacht schildern, wo Blatt um Blatt von den Bäumen fällt. Gleiches zeigt die eine sehr tüchtige Leistung von *Carl Steinheil*, ebenso *Hans von Volkmann's* «Oktober», wogegen *Otto Seitz* den Reiz der Frühdämmerung in feiner Weise zu schildern versteht. *Louis Neubert* führt uns auf die winterliche Haide, über welche die letzten Helligkeiten sonnenvergoldeter Abendwolken ihr zartes Licht ergiessen, während eine ungemein warme, wahre, fast unscheinbare Studie von *Sophie Eichfeld* einen auf's Trockene gezogenen Kahn im hohen Grase, rückwärts eine Waldlisière zeigt, hinter der ernste Wetterwolken aufsteigen. *Fritz Voellmy's* «Morgenstimmung bei Ostende» hat viel Frisches in der Luftwirkung, der gegenüber das Terrain ein wenig mehr an positivem Gehalt gewinnen dürfte, *Georg Flad's* durchstudirte Arbeiten sagen es deutlich, dass des Künstlers Heimath entschieden nicht vorzugsweise das Atelier sei. Er zeichnet die charakteristischen Erscheinungen des scharfen Lichtes der Hochebene vorzüglich. In ganz andere Regionen führt der einsame Kirchhof an der Rivièra von *Manuel Wielandt;* gross und weit, wahr in der Wirkung des grauen abendlichen Lichtes wirkt *Erik Werenskiold's*, Sandviken, «Abend in Gausdal», während man seinen Augen nicht recht traut, wenn man unter einer ziemlich mittelmässigen Leistung den sonst hochgefeierten Namen *Andr. Achenbach* liest. Je nun, errare humanum est, das ist schon Leuten passirt, die von Geburt an das Unfehlbarkeitspatent in der Tasche herumtragen. *V. M. Herwegen* liebt das Land der Maccaroni und feuerspeienden Berge, den blauen Golf von Neapel mehr als unsere bescheidenen nordischen Grauheiten, cultivirt sie aber auch mit mehr Wahrheitsliebe als Jene, die den ultramontanen Landschaften vor Allem ultramarinblaue Schatten, conventionell violett duftige Fernen und was man sonst so von italienischen Landschaften eben erwartet, zu Grunde legen. *Tina Blau* stellte die bereits in diesen Blättern besprochenen und zum Theil hier auch abgebildeten Skizzen und Studien, wovon glücklicherweise eine für die königliche Pinakothek erworben wurde, aus, — *S. Pelikan* ein geschickt behandeltes Stückchen Garten hinter den Häusern der Dorfgasse; *Conrad Lessing* in Berlin cultivirt den von seinem seligen Vater so sehr geliebten Harz weiter, *Frz. Hochmann* in Carlsruhe dagegen führt mit seinem schweine-staffirten Frühlingsbild ein Stück Gegend vor, wie es etwa in der Rheinfläche, zwischen dem Odenwald und der Pfalz, aussieht. *P. P. Müller's* «Weiher» ist ein einfaches Motiv voll ruhiger Ton-

M. Koner. Portrait des Schriftstellers Ludwig Pietsch.

wirkung; ungemein frisch und anmuthend, in gleicher Richtung wirkt auch *Gleichen-Russwurm's* Landschaft mit Wäscherinnen, sonnig warm *Josua von Gietl's* «Ernte», duftig sein «Herbstmorgen auf dem Kartoffelacker». Eine Leistung darf hier nicht vergessen werden, die entschieden mit zu den ganz ernsthaften Arbeiten zählt, *Em. Bachrach-Barée's* «Nachlese», ein abgemähtes Getreidefeld bei tiefstehender Sonne, deren Strahlen die bereits über der Erde lagernden Dunstschichten rosig färben; einfach als Sujet, aber wahr, liebenswürdig als Erscheinung wirkt *Hugo von Preen's* «Frühling», fein in der grauen Stimmung des heranziehenden Regenwetters *El. von Berlepsch's* «Motiv bei Gmünden» und ihr »An der Saale», *Hugo Darnaut* gibt ein Waldintérieur mit Sonnenschein, *G. Kampmann* in Schleissheim Verschiedenes aus seiner nächsten Umgebung, was er offenbar mit grosser Hingabe an die Natur gemalt hat. Noch wären der nennenswerthen Bilder gar viele, doch haben die vorliegenden Zeilen ja nicht den Zweck alle aufzuzählen. Die Marinemalerei ist diesmal nicht sehr stark vertreten. *Fr. Dücker*, dessen frühere Arbeiten von ausserordentlicher Intimität mit der Natur zeugten, gibt eine Brandung, die zu nahe bei *Harrison's* «Welle» hängt, um den Vergleich zu ihren Gunsten zu entscheiden; *J. Wentscher* in Berlin schildert in mehrfach ähnlicher Weise den Blick vom erhöhten Gestade auf die nordische See, die ja zumeist einen ernsten Eindruck macht, *R. v. Möller* dagegen zeigt das Toben der aufgeregten Wassermassen an Phönikiens Küste in seinem «Sturm bei Jaffa», der übrigens anderswo genau ebenso aussieht; Professor *Wopfner* versucht Aehnliches, indem er den aufspritzenden Gischt an der Molomauer eines Bodenseehafendammes (offenbar vor Eröffnung der K. K. österr. Bodensee-Dampfschifffahrt, die bekanntermaassen mit den Hafendämmen auf gespanntem Fusse steht) zeigt, wobei die Insassen eines Holzschiffes vergnügt umhergondeln; *Schönleber's* decorativer Riviera-Landschaft mit Wogengebraus wurde bereits gedacht; vorzüglich aber wirkt der kalte, klare «Januar-Tag am Sund» von *K. Locher* in Kopenhagen. Der Kunstler wohnt offenbar seit lange an der See, das spricht deutlich aus seinem Verständnisse für dieselbe — es ist kein aus der Erinnerung gemaltes Atelierbild. *Jul. v. Ehren's* «Schiffswerfte» hat manch gute Seite, ebenso wie *Julius Runge's* Marinebilder, und es gilt eben auch hier, was anderswo schon berührt wurde, dass der Maler das am Besten machen wird, was ihm durch bestimmtes Studium, ich möchte sagen durch gründliche malerische Forschung und Untersuchung in Fleisch und Blut übergegangen ist. Dass ein solcher Verdauungsprocess etwas langsamer vor sich geht, als das Wiederkäuen fremdländischer Speisen, ist eine bekannte Geschichte; dennoch wollen gar viele Künstler nicht daran glauben.

Noch ein Wort über die Stillleben, womit ich die wirklichen, eigentlichen meine, auf denen Kohlköpfe ohne menschliche Züge, Kupferkessel ohne gleichgefärbte Nasenflügel und Wangen und wirkliche, geniessbare Gänse abgebildet sind. Dass gar Mancher, der ein Figurenbild zu malen wähnt, unvermerkt ein Stillleben oder wie es die Franzosen nennen: «de la vie morte» herstellt, ist gewiss. Man nennt solche unfreiwillige Stillleben-Maler auch «Modellfuchser» und manche Menschen meinen, es gehöre mit zum Malerhandwerk, dass man ein und dieselbe menschliche Gliederpuppe — solche sind unsere Münchener Modelle, besonders die männlichen zum guten Theil — wochen- und monatelang immer in derselben Stellung vor sich haben müsse. Das ist's, was man Menschenstillleben nennen könnte. Es machen auch manche Portraits diesen Eindruck. Gut, also diese lassen wir jetzt bei Seite und reden von jenen Leinewanden, auf denen entweder allerlei fremdländische oder alterthümliche Kostbarkeiten, oder auch geniessbare Producte der Fauna und Flora abgebildet sind, sammt dem Geschirr, worin man sie bereitet. Dass man auch so was ganz genial machen könne, ist keine Frage, indessen halte ich es entschieden in den meisten Fällen mit *Albert Wolff*, der da sagt: «Eh — une casserolle c'est toujours une casserolle!» Man sieht zuweilen solche Dinge, die verblüffend, und zwar im guten Sinne, wirken; ich erinnere nur an Leistungen wie den «Strauss von Löwenzahn», den *Tina Blau* malte, an die «Pfingstrosen» von *Ed. Aublet*, die «Fischbude» von *Haquette*, das «Blumenschiff» von *Jeaunine*, den «frischen Fang» von *G. Thurner* u. s. w., Andere aber rufen etwa gleiche Bewunderung für die Geduld des Malers hervor, wie wenn man eine gehende Uhr sähe, die ein Mensch aus lauter weichem Brod hergestellt hat. Geistreiche Stillleben kommen wie andere Sachen eben auch nur von geistreichen Menschen her; solche gibt es unter den Malern wie anderswo, auch gegentheilige. Man ist also dem Stillleben gegenüber meist darauf

angewiesen, entweder die Feinheit der zusammen gestimmten Töne, die Bravour des Vortrages oder Aehnliches zu bewundern. Ich weiss nicht, ob der Tag schon da war, von dem Zola in « l'œuvre » bezüglich der modernen Malerei seinen Helden Claude sagen lässt: « Le jour viendra, où une seule carotte originale sera grosse d'une revolution. » Das ist nur möglich, wo alle Welt der künstlerischen Entwickelung mit gespannter Beobachtung folgt, wie in Frankreich, und das Forum, wo Geschmacksfragen debattirt werden, überhaupt die ganze gebildete Welt bedeutet. Anderswo ist's anders.

Eine geschickte Hand in solchen Dingen hat Frau *Wiesinger-Florian* in Wien; diesmal wirken ihre Feldblumen indessen, als wäre es ihr darum zu thun gewesen, kein Blättchen und auch keinen Stiel zu vergessen; *L. Roehrer* in Baden bei Wien hat einer Anzahl von Zwiebeln coloristisch dankbare Seiten in frischer Art und Weise abzugewinnen verstanden; *Constanze von Breuning* wählte als Stoff ihres Studiums einen grünen Krug und einen Laib Brod, was ihr darzustellen auch sehr wohl gelungen ist. Feucht glitzerig, mit silberglänzenden Schuppen hat *P. Boehm*, München, einen Huchen gemalt; *Kricheldorff's* Schmetterlinge, auf dem Deckel eines Cigarrenkistchens aufgespiesst, nöthigen gewiss Jedem viel Achtung vor der Geduld des Künstlers ab, der solche Kunststücke nicht ohne ganz richtige Verkaufsspeculation unternimmt; *Helene Strohmeyer's* (Carlsruhe) Orangen auf einer Zinnschüssel sind ebenfalls eine brave Leistung; natürlich fehlt der Belgier *Joors* mit diesen hochgelben Früchten, deren Darstellung offenbar sein Steckenpferd ist, auch heuer nicht; dass er übrigens auch etwas Anderes gut malt, das zeigt er in seinem Bilde mit todtem Geflügel. Einen Auerhahn gibt in keckem, sicheren Vortrage *H. Lehnert* in Berlin; *Forschner* in Biberach einen Schinken, daneben ein gefülltes Weinglas, Würfel etc., kurzum was halt auf so Frühstücksbildern seit 300 Jahren zu sehen ist. *Max Schoedl's* orientalische Stillleben sind seit Jahren bekannt durch ihre minutiöse Durchführung, die bekanntermassen — es braucht sonst kein besonderer Spiritus dahinter zu stecken — den meisten Menschen imponirt. Durch ähnliche Vorzüge sind die äusserst sorgfältig gearbeiteten Bilder von *Camilla Friedländer* in Wien bekannt; *Ludwig Scheuermann* in München strebt Aehnliches an, ebenso ein Stillleben von *David Kohn* in Wien, der sich ausserdem auch litterarisch über die beiden Jahres-Ausstellungen äusserte und sehr für Festhaltung des « Nationalen » in der Kunst schwärmt; *Vollon* in Paris lieferte schon manch' gute Arbeiten auf dem Gebiete der Stilllebenmalerei, sogar schon bessere als er diesmal ausstellte; *Adam Kunz* in München hat das Glück gehabt, eines seiner Stillleben der neuen Pinakothek einverleibt zu sehen, welche diesmal unter bewährter Anleitung ganz besonderes Glück beim Jahreseinkauf gehabt zu haben scheint; der Messingkessel mit Käs, Käseglocke, Rosinen und anderem Zubehör von



G. De Sanctis. Ester.

Guillaume Fouace in Paris (der wie so viele Andere endlich in der sechsten Auflage des Katalogs aufgeführt wurde) ist mit viel Virtuosität gemalt; *Voigtländer* in Berlin hat in seinem reich ausstaffirten Markthallenstand Aehnliches versucht und stellenweise ganz brav gelöst. Vorzüglich wie immer sind *Marguerite Roosenboom's* Blumen, feingestimmte noble Erscheinungen. Auf gleichem Felde bewegen sich mit wechselndem Geschmacke noch verschiedene ihrer Landsleute, so *Emma de Vigne*, *Adrienne Hogendorps* etc. etc. Unter den Italienern wäre *Carcano* mit einem hübschen Bilde zu erwähnen, welches Ueberreste eines Mahles am Waldesrande gibt und damit Abwechselung in das manchmal etwas öde Gebiet der Stilllebenmalerei bringt.



„Eroica" von *Ringel d'Illzach*, Paris.
(Skizze von H. E. v. Berlepsch.)

Bedeutend ist diesmal die Betheiligung der Bildhauer zu nennen und erfreulich ist es, diesen Werken jene Achtung gezollt zu wissen, die sie verdienen. Professor *Hess* hat in dem einen grossen Saale, welcher die hauptsächlichsten Werke der Plastik enthält, ein Interieur geschaffen, das an Würde und vornehmem Eindruck nichts zu wünschen übrig lässt. Die meisten Maler bekümmern sich wenig um bildhauerische Arbeiten, daher denn auch das Verständniss dafür durchschnittlich ein geringes ist. So kam es, dass gewöhnlich die Werke der Bildhauer, soferne sie nicht gerade durch ihren Umfang auffällig wirkten, zum Range von Eckenstehern degradirt wurden, während von Bildern gar Manches in den Vordergrund trat, was in einer Dunkelkammer vorzüglich aufgehoben gewesen wäre. Ebenso charakteristisch erscheint es, dass die Bildhauer bei weitem nicht im gleichen Maassstabe von einem gewissen Corps-Couleur-Fanatismus erfasst werden wie die Maler, bei denen jede Principienfrage der Kunst es mit sich bringt, dass beidseitig brav genährter Hass als sprechender Beweis gegentheiliger Ansicht sich kundgebe. Und dennoch verlangt die Kunst vom Bildhauer viel strengere Rechnungsführung in den angewandten Mitteln, als dies bei der Malerei der Fall ist. Was übrigens München und seine Bedeutung für die moderne Bildhauerei angeht, so ist es eine unleugbare Thatsache, dass die bajuvarische Metropole bis zur Stunde kein günstiger Boden dafür war, ausser in der Zeit der Statuenfabrikation von Schwanthaler & Co. Der Aufträge sind zu wenige und diese wenigen im Buche der Praedestinations-Götter längst auf bestimmte Namen eingetragen. Seit *Wagmüller's* Liebigdenkmal ist seither ein einziges wirklich bedeutsames Werk entstanden, die Figur König Ludwig's I. nämlich, welche *Ferdinand von Miller* für die Walhalla bei Regensburg machte; sie verdient die Bezeichnung einer hochbedeutenden Arbeit nach sehr vielen Seiten hin. Wie es im Uebrigen mit dem künstlerischen Verständnisse für die Plastik steht, dafür zeugen Dinge, die hier besser nicht breitgetreten werden, die einem aber oft die Frage nahe legen, wie weit denn eigentlich manche heimischen Kreise vom unverfälschten Urmexikanerthume entfernt seien (z. B. das sogenannte «Patiniren», deutsch gesagt «Grün-Anstreichen» der reizenden Bronce-Figuren an der schönen Mariensäule zu München).

Das weitaus bedeutendste plastische Werk ist zweifelsohne *C. Vanderstappen's* (Brüssel) David, ein Werk, das in der edlen Art seiner ganzen Erscheinung an die besten Renaissancisten erinnert (siehe das Croquis des Bildhauersales). Ob nicht beim Betrachten solcher Arbeiten hin und wieder dem einen oder anderen unserer Zukunftsapostel, die sich zum Theil durch recht schlotterige Zeichnung hervorthun, der Gedanke aufsteigt: Um wirklich realistisch in der Kunst sein zu können, müsse man vor Allem sehr viel gelernt haben! *Vanderstappen's* David, eine gracile, in der Bewegung ganz ausserordentlich fein studirte Jünglingsgestalt, lässt in Bezug auf die Wahrheit der Erscheinung dem schärfsten Nergler nichts zu wünschen übrig; sie erfüllt alle Bedingungen, die man an ein realistisch fein aufgefasstes Kunstwerk stellt; dabei ist sie schön in jeder Hinsicht. Es ist die Jugend, die daraus spricht. Einem deutschen Ultra-Realisten freilich wäre es wahrscheinlich nicht eingefallen, die Figur so zu gestalten; sein David hätte jedenfalls alle Merkmale der semitischen Race, auch die nicht im



Claus Meyer pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Spion



Schönheitscodex verzeichneten, an sich tragen, beim Schritte, den er eben vorwärts macht, das eine Bein jedenfalls nach innen schlenkern müssen. So hätte z. B. *Liebermann* ganz gewiss einen David aufgefasst, da diese Figur im Sinne der Modernsten doch entschieden nichts Anderes sein konnte, als ein frecher Gamin aus Jerusalem. *Vanderstappen* ging andere Wege. Er zeichnet einen jugendlichen Helden; der Muth gibt ihm jene kühne Haltung, die einen gewissen Trotz verräth, ohne dass er den geringsten Zug von Frechheit an sich trägt. Diese hätte sicherlich zu einem ganz modern realistisch aufgefassten David das Leitmotiv abgeben müssen. Es ist ein Glück zu nennen, dass die wundervolle Figur für die Academie der bildenden Künste zu München erworben wurde. Sie bildet in ihrer Art ein würdiges Gegenstück zu der herrlichen Figur einer trauernden Mutter von *Wagmüller* und zeigt ausserdem, was moderne Plastiker leisten können, selbst wenn sie nicht Professoren sind. *Vanderstappen's* zweite Figur, ein geharnischter Michael, der, den überwundenen höllischen Widerpart unter seinen Füssen, eben zum kräftigen Streiche ausholt, ist nicht minder eine vortreffliche Arbeit. Gross und gewaltig im Wurfe zeigt sich wieder *Emanuel Fremiet*, Paris. Sein Hauptwerk unter den diesmal ausgestellten zeigt den Kampf zwischen einem Menschen der Steinzeit und einer Bärin, die den Tod ihres Jungen in fürchterlicher Umarmung rächt. Wohl steckt ihr das Messer bis zum Griffe im Leibe; auch sie ist dem Untergange geweiht, doch reicht die Kraft noch aus, um mit mächtigem Tatzendruck den Rippenkasten des bereits zu Tode getroffenen Jägers zu zertrümmern. Die Hand des Jägers greift nicht mehr nach der schnaubenden Gegnerin, sie fasst vielmehr in's Leere, in die Luft hinaus, der Tod hat den Menschen in Gestalt der Bärin umarmt. Leidenschaftlichkeit und Aufgeregtheit, welche das äusserste Anspannen der beidseitigen Kräfte in machtvollster Weise charakterisirt, bildet den Grundzug, kurzum, es ist darin jene Kraftäusserung zum Ausdrucke gebracht, die *Fremiet's* Arbeiten von jeher auszeichnete. Beide sind gewaltthätig, Mensch und Thier, das Bestreben des GegnersHerr zu werden, bei Beiden gleich gross; in beide Figuren ist hineingelegt, was dem letzten Zucken vorausgeht, das Ganze hoch dramatisch. Vorzüglich ist ferner eine Thiergruppe von seiner Hand, Jagdhunde, die einer Katze hart zusetzen. In mehreren kleinen plastischen Werken zeigt sich *Fremiet* als ein Meister der Detailbehandlung. Was er anfasst, hat eben ächt künstlerisch Hand und Fuss. Soll man den Namen eines congenialen Bildhauers nennen, so ist es *Ringel d'Illzach*. Wohl bewegen sich seine Arbeiten auf völlig anderem Boden, aber er strebt mit gleich künstlerischer Art seine Aufgaben zu erfüllen. Er brachte einige polychromirte Büsten, so die geradezu classisch gehaltene, welcher er den Namen «Sinfonia Eroica» beilegte, dann einen vortrefflichen Portraitkopf der grossen Sarah Bernhard und verschiedene andere; seine «Pariserin», übrigens kein ganz neues Werk, ist eine typische Figur sondergleichen. Es liegt in ihr jener leichtsinnige Humor, jene beinahe clownhafte Beweglichkeit, die man draussen in Château rouge und anderen

A. Struys. Trost den Betrübten.

Lokalen kennen lernt, über denen gross zu lesen steht: «Bal public.» Von zum Theil vorzüglicher Güte sind sodann eine Reihe von Reliefköpfen, offenbar lauter Porträtstudien, alle auf einer Platte vereinigt, welche den gleichen Künstler zum Autor haben. Sein «Rakoczy-Marsch» aber ist ein ganz geniales Figürchen, das deutlich zeigt, wie sehr der Bildhauer von der Natur seiner Aufgabe durchdrungen war. Es zeigt einen magyarischen Cellospieler, der die gewaltige, dröhnende Melodie des wunderbaren Musikstückes in vollendet künstlerischer Weise personificirt. Das Figürchen ist klein nach greifbaren Maassen, ungemein gross aber in der Auffassung.

Eine tüchtige Arbeit rührt von *Ernst Waegener* in Berlin her. Es ist ein nackter, sitzender Knabe, der mit der Rechten einen mächtigen Helm hält. Auch an dieser Gruppe ist vor Allem die feine Auffassung des menschlichen Körpers hervorstechend; das Biegsame, Schmucke der jugendlichen, noch nicht athletenhaft und dennoch schon kräftig ausgebildeten Muskulatur ist in glücklichen Einklang mit der Totalerscheinung gebracht, die von jeder Seite betrachtet, anmuthige Linien zeigt. Das Nämliche gilt von der ganz wundervollen kleinen Bronce-Figur *Julius Dillens'* in Brüssel: «Melancholie»: ein knieendes weibliches Figürchen, das Köpfchen gesenkt, die Hände in leichter Bewegung nach unten gehend, das Ganze umwallt von mächtig faltigem Mantel — beinahe verwandt zu nennen mit *Höcker's* «Madonna». Wie man Aufgaben in modernem Gewande zu Leib zu rücken habe, zeigt der nämliche Künstler in seiner trefflich gelösten Giebelgruppe des Waisenhauses der drei Alicen zu Uccle, während sein Entwurf zu einem Monumente für Bernard van Orley alle Vorbedingungen einer glücklichen Lösung in sich trägt. In colossalem Maassstabe zeigen sich die beiden Nationalhelden Breidel und Konisseck von *Paul Devigne*, Brüssel, deren Standbilder auf dem grossen Platz zu Brügge jedenfalls anders wirken als das Riesenmodell, für welches die an sich gewiss nicht kleine Vestibüle-Architectur des Ausstellungspalastes geradezu kleinlich aussah, so dass in keiner Weise der Eindruck wegzubringen war, dergleichen, für die Dimensionen eines öffentlichen Platzes, für freie Luftwirkung berechnete plastische Arbeiten müssten in anderer Umgebung als jener der beeinträchtigenden Innen-Architectur untergebracht sein. Intimes Studium der Antike offenbart sich in der ziemlich kräftig ausgefallenen Figur *Wilhelm Kumm's*, Berlin: «Mucius Scaevola», der eben die Faust über die Flammen des Feuerbeckens hält und durch seine, wenn auch ausgesprochen trotzige Haltung beweist, dass die eben vorgenommene Handlung alle moralische Kraft beansprucht. Viel Verwandtes in Auffassung und Anlehnung an die Antike offenbart sich sodann weiter in der wohldurchstudirten Figur eines verwundeten nackten Kriegers, der den in's Fleisch des linken Oberschenkels gedrungenen Pfeil aus der Wunde zu entfernen sucht, von *Ernst Hischen* in Berlin. Ungemein lebendig, so recht im Charakter des Materials gehalten ist die Gruppe von *J. Lambeaux* in Brüssel, betitelt «Der Kuss»; man glaubt beinahe eine Ringer-Gruppe vor sich zu haben; jedenfalls kommt der männliche Theil nicht so ohne Weiteres zu dem von ihm Erstrebten. Viel zuthunlicher erscheint der weibliche Theil in der Gruppe von *Josef Róna* in Budapest, wo ein Faun mit einem weiblichen Wesen die reinsten Kautschukmanns-Kunststücke vorzunehmen scheint. In seiner Grabesgruppe hat *Max Kruse* in Berlin Aehnliches versucht, wie *Michel Angelo* bei seiner bekannten Pietà. Er hat die Madonnenfigur im Verhältnisse zum Körper Christi geradezu riesig gestaltet. Natürlich fällt auch hier ganz wesentlich in Betracht, wie die Stelle beschaffen sei, wo das Monument hinzustehen kommt — dazu bietet eine Ausstellung meist nur ungenügende Anhaltspunkte. So wie das Monument sich im Vestibule des Ausstellungspalastes zeigte, wirkt der Körper Christi ganz entschieden zu gering. Es ist überhaupt ausserordentlich schwer, über plastische



Modesto Parlatore, Rom. Ein Plebejer.
(Skizze von H. E. v. Berlepsch.)

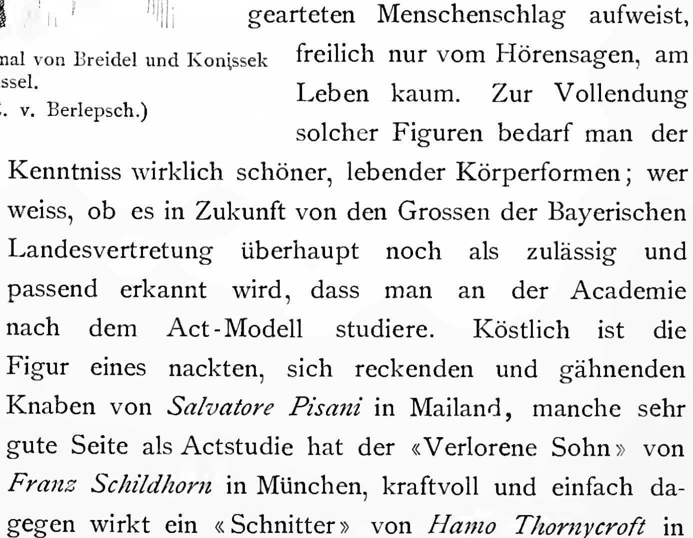
Arbeiten in kurzen Worten zu berichten, denn ihr ganzes Wesen verlangt ein weit ernsteres Eingehen auf die Sache als dies bei der Mehrzahl der Bilder, die denn doch eben blos eine Fläche bieten, in Betracht kommt. Die runde, körperhafte Form ist ein Ding, wo ganz andere Factoren auftreten, als es bei der Malerei der Fall ist, das weiss ein Jeder, der sich einmal ernsthaft mit Problemen der räumlichen Wirkung befasst hat und versteht, wie mannigfach beispielsweise die Wechselbeziehungen zwischen Architectur und Sculptur sind. Die Colossalgruppe von *Max Klein* in Berlin z. B. wirkte für die Raumverhältnisse ihres Platzes in der Ausstellung entschieden colossal, massiv, ja beinahe schwer. Unter anderen Umständen, unter Einwirkung des freien Lichtes oder einer umrahmenden Architectur wird sie sicherlich ganz anders aussehen. Einem ähnlichen Eindrucke konnte ich mich nicht verschliessen gegenüber der Arbeit von *H. Volz* in Carlsruhe, dessen «Genius der Poesie» (Sockelfigur vom Geibel-Denkmal zu Lübeck) aussieht, als hätte er es weniger mit dem Reiche des Gedankens als mit jenem der culinarischen Genüsse zu thun. Er ist so wohlgenährt und rund, dass es eine wahre Freude für jeden Poeten sein muss, endlich einmal seinen Schutzpatron anders als hohläugig und halbverhungert zu erblicken. Uebrigens hat gerade dieser dralle Junge mit der Geibel'schen Poesie verdammt wenig Aehnlichkeit, wenn man z. B. an die Altenhöfer'schen Worte denkt, in denen er Geibel besingt:

Deine Muse, keusch, geschlechtslos,
Fast wie ein mosaischer Engel,
Statt der glühend rothen Rosen
Trägt sie Josephs Lilienstengel!
Ach das säuselt, ach das zwitschert,
Und kein Herzlein geht dir fehl,
Tugendsamer Rattenfänger,
Gott mit Dir, Emanuel!



Paul de Vigne, Brüssel. Denkmal von Breidel und Konissek in Brüssel.
(Skizze von H. E. v. Berlepsch.)

Eine ganz vorzügliche Arbeit, um wieder auf unser Thema zurückzukommen, ist der «Friede» von *Edward Onslow-Ford* in London, eine Bronce, die vielfach an ähnliche Arbeiten aus der guten römischen Kaiserzeit erinnert. Als Charakterfigur aus dieser Geschichtsperiode muss der «Plebeo Romano» von *Modesto Parlatore* in Rom gelten. Das verschmitzte, von niederen Leidenschaften aller Art durchfurchte Gesicht des toga-umhüllten Volksmannes charakterisirt vortrefflich jene auch heute noch bestehende Art von käuflichen, gemeinen Seelen, die immer Dem ihr Hurrah und ihre Faust weihen, der sie am besten füttert und bezahlt. Hierbei sei auch gleich die scharfgeschnittene Erscheinung eines «Römischen Triumphators» von *Harro Magnussen* in Berlin erwähnt, deren ganze Behandlung (der Stoff ist Gyps) sich vorzüglich zu einem Bronceguss eignen würde. Gut in der ganzen Anlage und Bewegung ist die flötenspielende Chloë von *Heinrich Waderé* in München, indessen steht das Werk noch auf jener Stufe, wo die eigentlich künstlerisch feine Arbeit erst recht beginnt. Nimmt man Partieen wie die Hand- und Fussgelenke, so hat diese Chloë entschieden einen etwas stark ländlichen Anstrich; derlei Dinge lernt man in München, das in seinen Modellen nicht gerade einen classisch gearteten Menschenschlag aufweist, freilich nur vom Hörensagen, am Leben kaum. Zur Vollendung solcher Figuren bedarf man der Kenntniss wirklich schöner, lebender Körperformen; wer weiss, ob es in Zukunft von den Grossen der Bayerischen Landesvertretung überhaupt noch als zulässig und passend erkannt wird, dass man an der Academie nach dem Act-Modell studiere. Köstlich ist die Figur eines nackten, sich reckenden und gähnenden Knaben von *Salvatore Pisani* in Mailand, manche sehr gute Seite als Actstudie hat der «Verlorene Sohn» von *Franz Schildhorn* in München, kraftvoll und einfach dagegen wirkt ein «Schnitter» von *Hamo Thornycroft* in



London. Einfach im Aufbau der Massen, gross in der ganzen Silhouette ist eine Gruppe von *G. Charlier* in Brüssel. «das Gebet», ein kniendes Mädchen und daneben stehender Knabe, beides Gewandfiguren edelster Art. Beinahe etwas zu breit, so dass das Stoffliche gegenüber dem Künstlerischen sich in den Vordergrund drängt, aber mit unverkennbar grossem Geschick gemacht ist eine ebenfalls moderne Gewandgruppe: «Mutter und Kind» von *Charlotte Besnard* in Paris. Der Feinheit des Materials ebenso wie des Dargestellten entsprechend ist die lebensgrosse Figur des bekannten Schauspielers Irving in einer seiner Hauptrollen, dem Hamlet. *Edward Onslow Ford* ist der Künstler. Es fehlt wirklich nur noch, dass die beiden brittischen Bildhauer, welche diesmal ausstellten, ein ähnliches Gefolge von Collegen haben wie ihre landsmännischen Maler, Radisten und Architecten!

Gross ist natürlich die Zahl der Portraitarbeiten, unter denen in allererster Linie die ausserordentlich geistvoll aufgefasste Büste des Dr. Domingo von *Mariano Benlliure* auffällt. Der Kopf sprudelt förmlich von Leben. Das nennt man dem todten Material seine Unbeweglichkeit abringen; es ist eine ganz fascinirende Arbeit, wie man sie nicht alle Tage zu sehen bekommt. Weiter ist als ganz vorzüglich zu nennen ein weibliches Bildniss in Marmor von *Max Kruse* in Berlin, dann die Büste des Malers Courtois von *Friedrich Beer* in Paris, ebenfalls eine, durchaus geläutertem Geschmack entsprungene Arbeit, weiterhin eine männliche Büste in Bronce von *Thad. Blotnicki* in Krakau, dann eine solche, betitelt «Der kleine Herzog» von *Davide Calandra* in Turin, die weibliche, stofflich famos behandelte Büste «Nach dem Ball» von *Filippo Ciffariello* in Rom, ebenso *Domen. Jollo's* (Neapel) «Junger Neapolitaner», *Georg Landgrebe's*, Berlin, Beethovenbüste, eine durchaus scharf individualisirte Portraitarbeit ernster Art, weiter *Léon Mignon's* (Brüssel) Büste einer Frau aus dem Volke, *Urban Nono's* (Venedig) Seemann, *Walt. Schott's* (Berlin) weibliche, leicht getönte Portraitbüste, die in der coquetten feinen Art der Mache an Originale aus der Zeit Louis' XV. erinnert etc. etc. Eine grosse Quote der ausgestellten bildhauerischen Werke gehört der Kleinplastik an; es finden sich hierunter ganz wunderhübsche Arbeiten, zumeist Broncen, die mit ihrer mehr oder weniger gut erzielten Patina erfreuend wirken. Ich nenne, um zum Schluse zu kommen, ihrer nur einige wenige, so *G. Amendola's* (Neapel) «In trüben Stunden», *L. Cauer's* (Berlin) «Schwertumgürter», *G. Gatti's* (Neapel) «A santa Lucia», *Joh. Götz'* (Berlin) «Balan-

E. Paul. Sandalenbinderin.



Emilio Sala pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

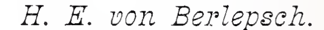
Freilichtmalerei im vorigen Jahrhundert.



cirender Knabe», *Hippolyte Le Roy's* (Paris) «Mädchen im Laufe», *Urban Nono's* (Venedig) «Steinschleuderer», *Franz Tübbecke's* (Berlin) «Trinkender Knabe» u. A. Endlich sei noch eines Werkes Erwähnung gethan, das durch seine Behandlung von allen übrigen plastischen Arbeiten absticht. Es ist nämlich polychrom und zwar mit einem malerischen Verständnisse für stoffliche Erscheinung gemacht, die, wie alle solchen Arbeiten des Autors, einen durchaus genialen Eindruck machen. Das Ganze betitelt sich: «Das Geheimniss des Grabes» Der Künstler ist *Arthur Strasser* in Wien. Aus dem Sande der Wüste ragt eines jener colossalen Königshäupter, aus dem lebendigen Felsen gearbeitet, empor, wie man sie an den Gräbern in Oberägypten sieht, Daneben steht, den Kopf gesenkt, in rothem Burnus, ein brauner Sohn des Nillandes. Das Ding macht einen ganz eigenartigen grossen Eindruck, der besonders durch die Verhältnisse der lebenden und der steinernen Figur hervorgerufen wird. Erstere ist nämlich gerade so hoch, wie der ernst dreinschauende Kopf des alten Pharao.

Wir sind zu Ende. Sollte ein Resumé gezogen werden, so könnte es nur dahin lauten, dass Münchens Künstlerschaft mit Stolz auf die Ausstellung des Jahres 1890 blicken darf, um so mehr, als diese die zutreffendste Antwort auf die im Bayerischen Landtage gefallenen, gegen die moderne Kunst gerichteten Gehässigkeiten bildet, welch' letztere deutlich zeigen, auf welchem Bildungsniveau die tonangebenden Landesvertreter stehen und wessen sich die Münchener Künstlerschaft zu versehen hat, wenn sie sich nicht stets des Wortes erinnert, dass Einigkeit den besten Riegel gegen alle äusseren Widerwärtigkeiten bilde. Eines aber, das muss betont werden, ist gerade an der zweiten Münchener Jahres-Ausstellung imponirend gewesen: Jene Portion von Idealismus, der die Münchener Künstler freudig und selbstlos das Hochstehende, Hochentwickelte anerkennen lässt, nicht blos beinahe, sondern mit vollendeter Hintansetzung der eigenen Interessen. Da wo academischer Zopf, bureaukratische Professorenwirthschaft, kurzum die Hegemonie der Besserwisser, nicht aber der Besserkönner vorwiegend sich geltend macht, da wäre ein solches Zusammenfluthen der freiesten künstlerischen Leistungen und Ausdrucksweisen durchaus unmöglich. Das Fernhalten jeglich academisch-traditionellen Standpunktes hat die zweite Jahresausstellung in ihrer geradezu gewaltigen Entwicklung zu einem Unternehmen gestempelt, das die unbegrenzteste Achtung jedes Unbefangenen verdient. So schön und edel nun auch diese mehr als brüderliche Hingabe an die Collegen in aller Welt ist, so dürfte sie trotz ihrer rein idealen Seiten doch nicht ohne andere Folgen bleiben, die zwar auch ideal genannt werden dürfen, anderseits aber eine Weiterentwickelung des gesunden Kernes bedeuten, der auch auf dem Boden der deutschen Kunst Wurzel zu schlagen beginnt: Der Wiederkehr des Sehens mit eigenen Augen, des Schaffens mit eigenem Sinn, dem selbstständigen, männlich freien Wollen, wie es die guten, alten Münchener Künstler, wenn auch in anderer Weise, besassen.




H. E. von Berlepsch.



DIE BERLINER AKADEMISCHE AUSSTELLUNG.

(Ein Rückblick.)

«Viel, sehr viel Kunstwerke und doch eine kleine Ausstellung!» Das war der Eindruck jener 62 ten, welche die Berliner Academie der Künste im Landes-Ausstellungsgebäude unlängst schloss. Das Auffälligste war all' das, was man nicht sah: Kein *Menzel*, kein *Böcklin*, kein *Lenbach*, kein *Achenbach*, kein *Vautier*, kein *Passini*, kein *Angeli*, kein *Gussow*, kein einziger der gefeierten Münchener und Wiener, verschwindend wenig Düsseldorfer, ausser *Schampheleer* und *Verhas* kein Niederländer, nicht ein Pinselstrich aus England, aus Paris ein Bild, aus Italien einiges nicht eben Bedeutendes! München hatte Berlin alles Bessere fortgekapert, in dem Wettkampfe um die Kunst war die Reichshauptstadt völlig überflügelt worden.

Vor einigen Jahren hiess es noch, der Mangel eines Ausstellungslokales sei an diesem Zurückstehen Berlins schuld. Nun ist dieser Mangel glänzend beseitigt, das schöne und zweckmässige Gebäude am «nassen Dreieck» erfüllt vortrefflich seinen Zweck. Durch Entfernung einiger Wände war namentlich in der Mitte ein wahrer Prachtsaal geschaffen, in dem die Bilder zwar etwas klein wirkten, aber vortrefflich gesehen werden konnten. Dieser Grund war also für das bescheidene Gelingen der Ausstellung nicht der zutreffende.

Auch an der staatlichen Fürsorge fehlt es nicht. Die Academie ist reichlich unterstützt, Preussen kauft und bestellt auch Kunstwerke, verhältnissmässig mehr als mancher andere Staat. Die Museen, namentlich die hier in Frage kommende National-Gallerie, sind trefflich geleitet, in ihren Ankäufen meist glücklich und Institute, um die andere Staaten uns beneiden.

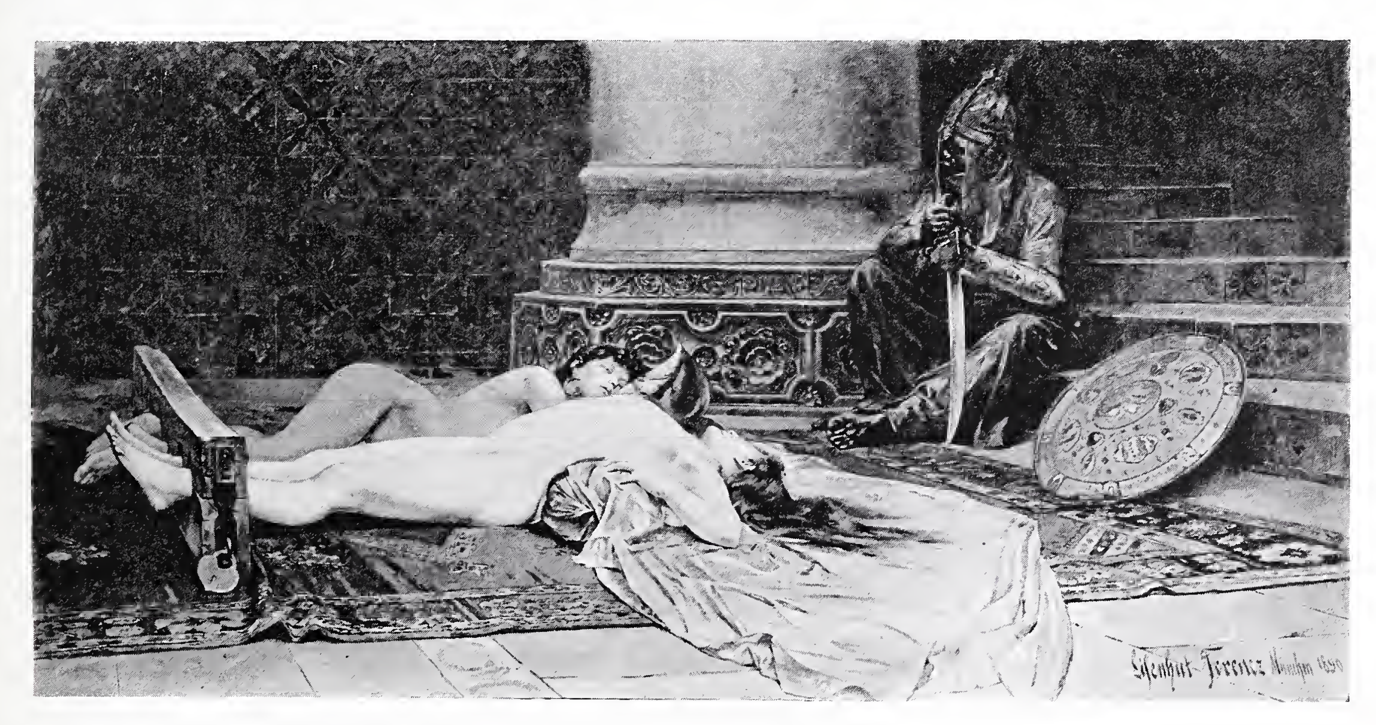
Der Kaiser ist selbst Maler, hat sich wiederholt, namentlich in Seestücken, versucht, hätte als Prinz selbst mit ausgestellt, wenn Kaiser Wilhelm I. nicht dagegen gewesen wäre; er ist also ein Fürst, der von der Sache etwas versteht. Das beweisen auch seine Ankäufe, die eine ganz bestimmte künstlerische Anschauung darlegen. Der Kaiser liebt die kernhafte, resolute Darstellungsweise der naturalistischen Berliner Landschaft, *Bracht*, *Ludwig*, *Saltzmann* sind seine Leute. Das stimmt vollständig mit seiner ganzen Persönlichkeit überein, mit seiner Vorliebe für *Reinhold Begas* und dessen realistische Bildhauerschule. Dazu kommt, dass man allen Ankäufen des Kaisers ein gewisses persönliches Verhältniss zum Object anmerkt. Nicht jener früher so hoch gefeierte unklare Idealismus, nicht der «Kunstsinn» allein treibt ihn, sondern die Freude, jene Dinge, denen er in der Natur sein Augenmerk zuwendet, im Bilde fest und sicher dargestellt zu sehen. Die Marine ist's in erster Linie, die ihn fesselt! Also das weitere Motiv — Unverständniss von oben — welches so gern angeführt wird, wenn es in der Kunst irgendwo hapert, zieht wieder nicht für Berlin.

Die Tradition fehlt — heisst es dann weiter. Nun — seit König Friedrich I., also etwa seit 1690, ist Berlin Kunststadt in höherem Sinne. Das sind nun 200 Jahre. Da hätte sich längst schon Moos an den Stein setzen können, wenn Berlin das alte wäre. Aber daran fehlt es eben. Berlin ist jetzt noch nicht die Wohnstätte von Millionen, sondern eine Art Riesenhôtel. Vor 30 Jahren hatte es noch 500,000 Einwohner. Die Million, welche es jetzt mehr hat, besteht nicht aus Berlinern. Und diese Million rekrutirt sich namentlich aus dem kunstlosen Osten. Eine von den Grenzen Russlands kommende Fluth ist über Berlin hereingebrochen: Oft sehr energische, sehr stramme Leute, aber nicht Die, welche die Kunst fördern können. Das Preussenthum hat sich in Berlin gestärkt und nicht zum Deutschthum sich erweitert, der kriegerisch thatkräftige Nordosten hat mit dem sinnlicheren, weicheren, bildsameren Südwesten hier noch nicht die Verbindung geschlossen, durch die das Wesen unseres Volkes in seiner ganzen Fülle zum Ausdruck kommt: Berlin ist Hauptstadt der Politik, des Kriegswesens, in gewissem Grade der exakten Wissenschaft, des Handels geworden, aber nicht der Kunst, nicht der in höherem Sinne bildenden Industrie, nicht der Mode. Auch die Dichtung hält sich fern. Das geistige Leben der Nation hat seinen Mittelpunkt noch nicht an der Spree.

Und das ist wahrlich nicht zu beklagen. Denn noch herrscht hier der Geist des Reglementirens und der Nüchternheit, namentlich aber eine alles unbefangene Schaffen zerstörende, mit barbarischer Naivität sich über die Kunst stellende kritische Verständigkeit. Der

Geist des seligen *Nicolai*, des Kritikers der Goethezeit, geht hier noch riesenhaft um. Alle Dinge müssen aufgeklärt, vernünftig befunden werden. Alles Mystische, Dämmerhafte erscheint dem Berliner als lächerlich, Alles was er nicht auf den ersten Blick begreift, als Unsinn. Leider ist dies Urtheil nicht blos das der Menge, sondern auch der einflussreichen Leute. Auch die wollen eine brave disciplinirte Kunst, die auf Commando einschwenkt wie eine Section Rekruten. Wer es wagt, einen Blumenstrauss an den Helm zu stecken, wird ausgelacht: Er ist verrückt! Das Urtheil ist im Augenblick da, der Witz schnell und treffend zur Hand — aber mit dem Witze ist es auch abgethan, ist dem Berliner selbst das Verständniss verschlossen: Er kann doch nicht Das bewundern, worüber er eben erst gelacht hat!

Und der Gesichtskreis, von dem diese witzige, aber zersetzende Berliner Kritik geübt wird, ist so unsäglich klein. Ich will ein älteres Beispiel herausgreifen. Der Landschafter *E. Hildebrand* malte seiner Zeit eine Marine und zwar das Meer in einem leuchtenden Blau, wie er es unter den Tropen oft gesehen hatte. «Das blaue Wunder» nannte Berlin sofort das Bild und hielt sich die Seiten vor Lachen über seinen Witz. «So blau!» Die klugen Leute erklärten dann ernst, das Meer sei nicht so blau, und selbst wenn es einmal so wäre, so sei dies nur ein Phänomen, und Phänomene habe der be-



F. Eisenhut. Vor dem Urtheil.

sonnene Künstler nicht zu malen. Und endlich sei das Blau gar nicht einmal schön. Also habe *Hildebrand* Unrecht gethan, Etwas zu malen, was ganz Spree-Athen, dieser höchste Gerichtshof des Geschmackes, verdamme.

Nun ist dies Bild, zwanzig Jahre nach *Hildebrand's* Tod neuerdings wieder zur öffentlichen Schau gebracht worden. Da hat man denn mancherlei Merkwürdiges an ihm beobachtet. Nemlich erstens, dass es so erschrecklich blau gar nicht ist, dass die vor zwanzig Jahren herrschende Mattherzigkeit in der Farbe den Berlinern den rechten Sinn für den Ton genommen hatte; dann zweitens berichtet die jetzt grössere Zahl von Leuten, die das Meer in den Tropen sahen, dass dieses Blau nicht ein Phänomen, sondern eine häufig sich wiederholende Erscheinung sei; dass also das Gerede gegen die Malerei von Absonderlichkeiten ebenso geistreich war, als wenn die Bewohner der Tropen ihren Malern eine Schneelandschaft als Phänomen verbieten wollten; und endlich fanden Alle, welche die Natur am Aequator kannten, dass das Bild schön sei, dass es ihnen trefflich den Natureindruck wiedergebe, der sie einst da unten entzückte. Ein viel blaueres Bild von *Schnars-Alquist* in der diesjährigen Ausstellung gab ihn nochmals wieder.

So hat sich denn das Urtheil der «Verständigen» vor jenem Bilde recht schnell als ein sehr beschämend einfältiges erwiesen. Es ist dies rasche Urtheilen aber

der geschworene Feind alles Fortschreitens in Kunstsachen. Es ist begründet auf ältere Eindrücke, auf die durch früher gesehene Kunstwerke geschaffene Auffassung des Schönen. Das Neue, Eigenartige erscheint ihm als störend, feindselig. Und mit Rücksichtslosigkeit wird es zurückgewiesen, mit jenem wilden, verfolgungssüchtigen Hass, der jedem Urtheile einer Menge eigen ist. Ich habe auf einer der letzten Ausstellungen stundenlang vor *Max Klinger's* geistreichem und bei vielen Unfertigkeiten doch grossgearteten «Urtheil des Paris» gestanden, in der nicht eben rühmlichen, aber lehrreichen Stellung des Belauschers fremder Gespräche. Welche Summe von Rohheit, von läppischer Ueberhebung, von Mangel an Fähigkeit sich über das Allergewöhnlichste zu erheben, kam da aus dem Munde der «Gebildeten» hervor. Und dieselbe Sprache klang in den Kritiken wieder. — Das ist das Berlin, welches das Zustandekommen wirklich bedeutender Ausstellungen in der Reichshauptstadt verhindert. Die Unduldsamkeit des auf eine beschränkte Verstandesrichtung begründeten Urtheils schadet ihm mehr als all jene Gründe, die man sonst sich selbst zur Entlastung angibt.

Ich erinnere mich einer Besprechung eines *Böcklin'schen* Bildes in einem der gelesensten Blätter. Der Herr Recensent erklärte, er beurtheile die Bilder danach, ob er sie in seinem Zimmer haben möchte. Und damit traf er leider gerade die Kunstanschauung, die in Berlin gang und gäbe ist. *Böcklin* bestand diese Feuerprobe natürlich nicht. Ich habe dann im Adressbuch nachgesehen, wo jener Herr denn wohne. Er war nicht zu finden, ist also Aftermiether. Das ist zwar keine Schande, aber auch keine angenehme Lage, denn man kann alle vierzehn Tage gekündigt werden. Aber schlimm ist's, dass die deutsche Kunst sich nach der Meinung eines Mannes, des sich für berufen hält, Andere über Kunstdinge zu belehren, darauf einrichten soll, alle vierzehn Tage auf einen neuen Raum zu stimmen. Denn jener Herr meinte es sicher in seinem Unverstand ehrlich und seine 100,000 Leser glaubten ihm ebenso. Was also in die «Bude» irgend einer Vermietherin nicht hineinpasst — natürlich nur jene Bude, welche der Recensent würdig findet, von ihm bezogen zu werden — all das ist nicht ächte Kunst! Wenn man jüngere Berliner Künstler sprechen hört, von welchen viele von der Ausstellung zurückgewiesen worden sein sollen, so muss man glauben, dass auch die Jury von der Unduldsamkeit des Berliner Philister-Urtheils angekränkelt sei. Der Ausfall der Preisvertheilung scheint ihnen vollkommen Recht zu geben. Ob jene Jüngeren Recht haben, das kann nur dann erwiesen werden, wenn man einmal ihre Werke zu sehen bekommen könnte. Ich wüsste eine Reihe von Zurückgewiesenen aus früheren Ausstellungen zu nennen, die der diesjährigen ein anderes, besseres Aussehen gegeben hätten, als sie thatsächlich hat. Das Mittelmässige passirt immer die Jury, denn es bewegt sich in den altbekannten und längst tolerirten Kunstformen. Aber die Herren Juroren wollen bedenken, dass *Peter von Cornelius* und seine Schule nur sehr ungern einen *Menzel* oder *Knaus* hätten ausstellen lassen, und dass die Künstler aus der Zeit des alten Fritz hell aufgelacht hätten, wenn man sie vor die Cartons des *Cornelius* hätte führen können. Die Kunst schreitet fort und das «Verrückteste» oder das den «hehren Gesetzen der Schönheit» am stärksten Widersprechende wird in zwanzig Jahren vielleicht das Verständigste und Schönste sein. Also Duldung gegen das Talent, wenn man es auch auf Abwegen glaubt! Vor Allem aber Achtung vor Dem, der seine eigenen Wege in der Kunst geht, er fördert sie in jedem Falle mehr als Jener, der auf der bequemen Leine des landläufigen «Idealismus», der Begeisterung für ältere Meister, seinen Kunstkahn stromauf ziehen will.

Es sollte einem Comité von Künstlern doch wohl möglich sein, zu unterscheiden, ob ein Kunstwerk vom alten Schönheitsbegriff abweiche, weil es diesen nicht erreichen konnte, oder weil es ihn nicht nachbilden wollte! Den in letzterem Sinne Schaffenden soll man freie Hand lassen, denn aus ihnen erwachsen die Neuerer, die Fortbildner, die Väter zukünftiger Ideale!

So war denn die Ausstellung eine solche geworden, die man, wenn man den höflicheren Ausdruck sucht, eine einheitliche nennen kann; der minder freundliche würde langweilig lauten. Nicht einmal die Alten waren so zahlreich und so gut vertreten, dass sie der herrschenden Berliner Schule gegenüber räumlich oder geistig eine die Einheitlichkeit durchbrechende Rolle spielten. *Knaus* allein machte eine Ausnahme. Sein Bild erkannte man am Ton sofort. Es ist als ob ein gelbes Glas darüber liege! Das soll kein Vorwurf sein. Früher prüfte man ja gern durch gefärbtes Glas die Natur darauf, ob sie «malerisch» sei. Es hiesse die ganze ältere Kunst verwerfen, forderte man von ihr den modernsten Hellton. Auch ist das gebrochene Licht durch die Oertlichkeit völlig



Joseph Israels pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.



begründet. Jedenfalls hat *Knaus* wieder einmal ein so abgeschlossenes Bild geschaffen, wie kaum ein Anderer. Es stellt einen Meraner Bauern vor und ist fast mehr Portrait als Genrebild. Dieser Bauer ist bis in die tiefste Seele hinein ein Schlauberger. Und kein guter dazu. Er sieht so spöttisch und misstrauisch d'rein, dass man sich von ihm nichts Gutes versehen mag. Gemalt ist er meisterhaft, und sein Hund noch meisterhafter. Die Technik ist interessant: Die grauen Schatten, die leicht mit spitzem Pinsel aufgesetzte Detaillirung, die Sicherheit der zeichnerischen Haltung — Alles vortrefflich, unverändert der alte *Knaus*. Verändert haben sich nur die Bilder ringsum.

Die Ausstellung wird beherrscht von den Landschaftern, richtiger wäre gesagt von den Berg-, Ebene- und Meerschaftern. Denn die alte Landschaft, bei der rechts im Wolkenschatten ein Baum, links im Halbton eine Berghöhe, dahinter im Licht ein Mittelgrund und am Ende eine duftige Ferne sich findet, die ist nun auch vorüber. Sie lebt nur noch in einzelnen Werken betagter Meister. Jetzt malt man uncomponirte Gegenden, wie sie gerade dem Maler in den Weg kommen. Und das ist ein grosser Fortschritt. Die Welt ist schöner geworden, seitdem die Zahl der «pittoresken» Punkte so gewachsen ist, dass heute kein Winkel im Hofe mehr sicher ist, das Object eines unvergänglichen Meisterwerkes zu werden. Die Kartoffelfelder der Heide sind in Concurrenz mit dem Golf von Neapel getreten. Die Berliner Landschaft, oder richtiger die Landschaft der Berliner ist aber nicht so genügsam. Die Reichsshaupstädter sind Sommerfrischler. Sie gehen in die Alpen oder an die See, oder wenn möglich an beide zugleich — d. h. nach Norwegen, der neu entdeckten Heimath der verkäuflichsten «Sujets». Sie wissen den Gegensatz zwischen diesen Landen und der Mark zu schätzen und sind Leute von Entschiedenheit: Entweder ordentliche Sommerfrische oder die ächte Berliner Gegend. Die Mittelgebirge und das Hügelland, sonst das Wanderziel der Maler, sind in Missachtung gekommen.



K. N. Bantzer. Strickendes Mädchen.

Was die Berliner malen, das greifen sie herzhaft an. In ihren Werken ist eine ungesuchte Frische, ein nervenstarker, männlicher Ton. Es scheint, als sei die Zeit der ästhetischen Thee's überwunden. Die Geist--reichigkeit hat die erfreulichsten Rückschritte gemacht. Das Beziehungsreiche, Ausgedüftelte, Novellenhafte ist aus den Bildern verschwunden. Es sind nicht eigentlich Berliner, sondern typisch preussische Bilder. Sie haben etwas Rothbäckiges, Unverfrorenes, Soldatisches. Die Farben stehen blank und sicher da, die Töne sind nicht eben von letzter Verfeinerung, aber gesund und stramm; der Gegenstand ist nicht mit besonderer Vertiefung, aber mit grosser Sicherheit erfasst. Ein Talent im Aneignen des Erschauten macht sich geltend. Die Maler machen sich schnell zu Herren in ihrem Schaffensgebiet. Sie zögern und wählen nicht viel, sondern gehen schneidig an's Werk.

So ein Maler ist *Eugen Bracht.* Ihm sitzt der Pinsel fest in der Hand, aber die Hand locker am Gelenk. Ehe man sich's versieht — so scheint es aus seinen Bildern — ist ein Werk fertig. Es ist die mühelose Wiedergabe eines Gegenstandes, der ihm in einem aufnahmelustigen Augenblick vor das Gesicht kam. Die Bilder erscheinen wie Studien nach der Natur, sie sind von grösster, glücklichster Unmittelbarkeit. *Bracht* hatte eine ganze Reihe von Arbeiten ausgestellt. Den meisten Beifall fand sein «Matterhorn«, jene jäh über Schneefelder aufsteigende Nadel, die wie eine Schildwache inmitten der Alpen steht. Auf dem leuchtend blauen Himmel über dem weissen Schnee stehen die röthlichen Töne des Felsens in voller militärischer Bestimmtheit da, nirgends schwankt die Farbe, nirgends ein matter Punkt, *Bracht* ist mit seiner ganzen malerischen Kraft zur Stelle.

Otto von Kamecke und *Carl Ludwig* gehören zu derselben Schule. Ersterer hat noch eine gewisse Neigung, die Alpen im Sinne der älteren Romantik aufzufassen. Er liebt den Blick ins Thal, über Halden und Schneefelder hinweg, während an den Bergwänden Wolkenfetzen sich hinziehen; er liebt die feuchten, saftigen Töne, die blauen Fernen und das bekrönende Roth des Alpenglühens; das glasige Grau der Gletscher ist ihm ein willkommenes Mittel, die Matten in noch funkelnderem Tiefgrün zu zeigen. *Ludwig* setzt noch ein dramatisches Element hinzu. Seine «Hochgebirgs-Einöde» mit ihren starren Felsenmassen, zwischen deren Riesenhaftigkeit man den Hirtenbuben mit seinen Gaisen nur wie durch einen Zufall entdeckt, umzieht ein Gewitter. Der Berg im Hintergrund ist schon grau umschattet, einzelne Wolkentirailleure schieben sich in den Kaminen herab, es brodelt und grollt in dem unheimlich grauen, regenschweren Himmel. In wenig Minuten wird der Guss beginnen!

Der gleichen Richtung gehört *Hans Gude* an, ja er ist eigentlich ihr Leiter und Begründer. Seiner Hand verdankte die Ausstellung ein coloristisch sehr fein gestimmtes, aber nicht ganz auf der Höhe seiner Kraftwirkung stehendes Seebild: «Brandung an der Norwegischen Küste». Ein breiter Lichtblick zieht über die an Felsen sich im Abenddämmern brechenden graugrünen Wogen; der Gischt spritzt in weissen Massen hoch auf, die Meeresfläche ist in der reichsten Bewegung voller Reflexe des dunkelnden Himmels und Tiefblicke in die graugrünende See, voller silbergrau überfluthenden Schaumes und vom Abend gelb durchleuchteter Wogenspitzen. Einen Ton tiefer stimmt *Normann* ein Seebild aus seiner nordischen Heimath. Der Accord lautet hier schon auf schwarzgrün, die See ist eisig kalt, die Berge des Fjords verschwinden im Nebel der Regenwolken, düster und schauerlich wirkt der Blick in die Meerestiefe.

Aber das ist nicht Norwegen, wie es die Norweger mit Vorliebe malen. Sie sind viel zu feurige Patrioten, um uns absichtlich auf die Kehrseiten des Nordens hinzuweisen. Im Gegentheil: Sieht man die norwegischen Landschaften durch, so funkelt's und blitzert's ordentlich von den lustigsten Farben, von einer Sommerbeleuchtung, die die Kraft des Südens mit der höchsten Durchsichtbarkeit der Luft verbindet. Die Welt sieht aus, als sei sie mit der Speckschwarte eingerieben: so lustig, so blitzblank, so reich an Reflexen. Da war ein Riesenbild *Normann's*, — wieder irgend ein Fjord, dessen Name ich nicht aus Bosheit dem Leser verschweige, sondern weil ich glaube, dass er ihn doch auf der Karte nicht sucht und wenn er es thut, dass er dort auch keinen besonderen Genuss finden wird — also ein Fjord mit grauen Felsen, schneebedeckter Höhe, grünen Rasenflecken, blauem Himmel und diese Farbe in leicht bewegter See widerspiegelndem Wasser, Alles im Sonnenglanz, frisch, so recht einladend zum Geniessen. Und dann kam *Hans Dahl,* wieder mit einem Fjord, aber diesmal mit einem minder alpinen; denn links dehnt sich eine sonnendurchglühte Wiese bis zur Kirche, rechts beleben zahlreiche Kähne den glatten Meeresspiegel. Im Hintergrunde stehen die Schneeberge. Es ist Sonntag, der Stimmung wie dem Kalender nach, die Bauern kommen zum Gottesdienst, putzen sich, nachdem sie die Kähne verlassen, begrüssen sich, vergnügt lachend. Das Ganze ist so lebensfroh und bunt, so heiter und lockend, dass man die Norweger im Verdacht haben könnte, sie arbeiteten mit an dem schwierigen Kunstwerk, den Touristenstrom nach ihrer Heimath zu lenken. Die Hôteliers dieser Schweiz der Zukunft sollten jetzt schon beginnen, ihnen Denkmale aufzurichten — oder ihre Bilder zu kaufen, was ihnen vielleicht lieber wäre!

Aber die Deutschen halfen ihnen im Anpreisen der neu entdeckten Schönheitswelt! *Carl Saltzmann* hat Kaiser Wilhelm II. nach dem Norden begleitet und die schönsten Momente der Reise malerisch festgehalten.



Albert Aublet pinx

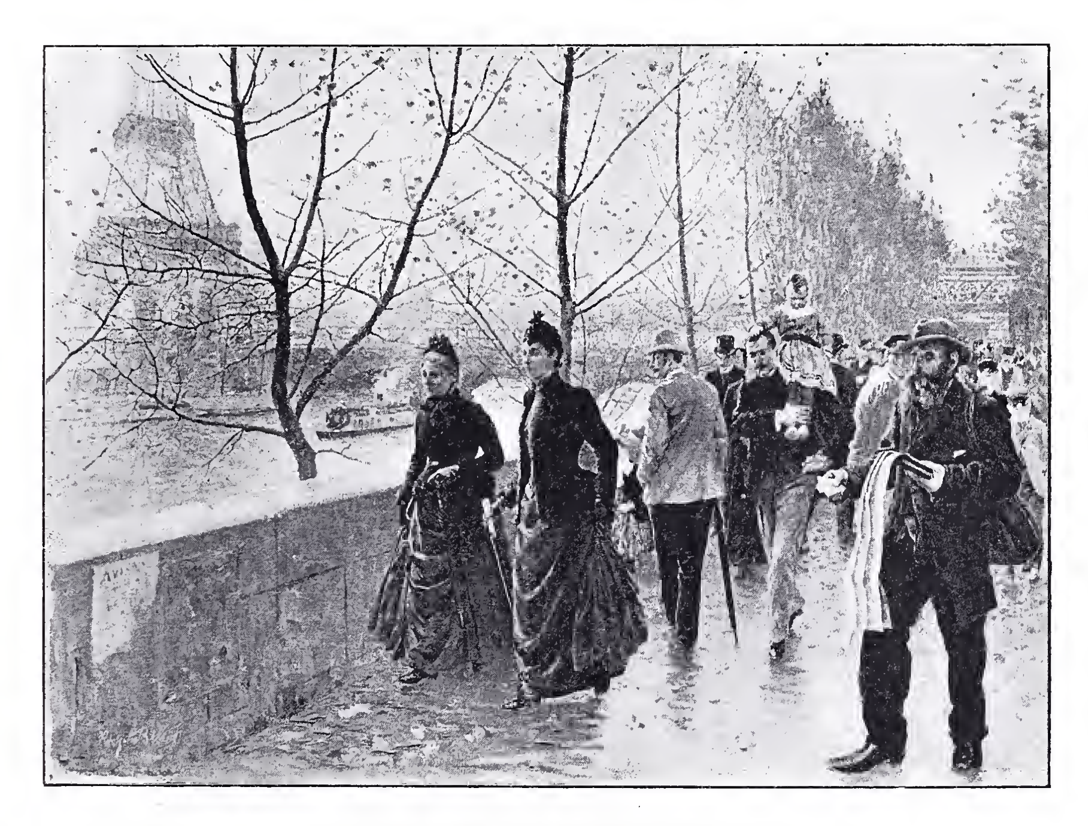
Phot. F. Hanfstaengl, München.

Unter Blüthen.



Die Urkunden, welche er lieferte, wirken eindringlicher und überzeugender, als alle geschriebenen: dies Land muss man um seiner selbst lieben. Der Fjord liegt schon im Abenddunkel. Auf der Jacht, welche das gelbe Kaiserbanner trägt, brennen schon die Lampen. Am Himmel aber zieht noch das scheidende Roth über die Wolkenstreifen. Die Berge liegen in wunderbar tiefem Violett, die Höhen ringsum in mächtigsten Lokaltönen, eine Farbensymphonie in den feierlichsten, vollsten Accorden.

Unter den jüngeren Berliner Landschaftern traten *Leistikow, Dettmann* und *Herrmann* hervor. *Walter Leistikow* hatte nicht weniger als fünf grosse Bilder vorgeführt. Das Bedeutendste ist die Ziegelei am Wasser; ein Bild voll Kraft des Lokaltones und breit festgehaltener Stimmung. Die Technik ist eine vortreffliche, ausgezeichnet wieder durch die sorglose Sicherheit im Ton, die keine Zweifel über die Richtigkeit aufkommen lässt und eine ausserordentliche Sachlichkeit im künstlerischen Betrachten der Objecte bekundet. *Ludwig Dettmann* war nur durch Aquarelle vertreten, in welchen namentlich ein Herbstbild «Waldsee» die Durchbildung des Künstlers in erfreulicher Weise zeigt, vielleicht aber auch schon einen Ansatz zur Convention, zu einer flüchtigeren, schematisirenderen Malweise — jedem schlimmen Nachtrab, welcher der früh erlangten Sicherheit so leicht folgt, wenn diese nicht durch schärfstes Naturstudium immer wieder controllirt wird. *Herrmann's* fein gestimmte und sorgfältig beobachtete Bilder haben diesem schnell eine grosse Gemeinde von Freunden geschaffen. Sie besitzen alle Vortheile der Hellmalerei, zeigen dazu aber ein wenig Entgegenkommen gegen die Geschmacksrichtungen der Menge, im Stoff wie im Ton, und gewinnen somit einen erzieherischen Werth. *Herrmann* führt manches nur an die braunen Töne gewohntes Auge mit liebenswürdiger Gewalt der Tagesstimmung und deren künstlerischer Würdigung zu.



A. G. Binet. Am Quai de Billy.

Es war ein Glück, dass jene Leute, die eine besondere Fertigkeit darin haben, sich zu entrüsten, wenigstens bei einem Bilde der Berliner Ausstellung Gelegenheit hierzu fanden. Es waren dies *Viktor Freudemann's* «Blumenfelder im Süd-Osten von Berlin». Das Bild stellt grosse, geradlinige Beete dar, welche mit blühenden Blumen bepflanzt sind. Jede Gattung hat

ihr eigenes Beet, eines ist roth, das andere gelb und blau — wie eben Gartenblumen gefärbt sind. Im Hintergrund arbeiten Gärtner. Man sieht in die Ebene hinaus, welche die Reichshauptstadt umgibt. Das Bild ist vortrefflich gemalt, nur der Gegenstand, die breiten bunten Streifen entsetzen die Beschauer.

«Warum malt er gerade dies»! fragen sie. Man könnte mit demselben Recht fragen, warum er gerade etwas Anderes malen sollte, oder warum er überhaupt male. Einen Monat vor Eröffnung der Kunstausstellung waren deren Säle erfüllt von ähnlich angeordneten Blumen: eine Blumenausstellung war im Glaspalaste eingerichtet worden. Der Besuch bei dieser war sehr viel reger als bei der Kunstausstellung. Auch hier waren, zwar nicht nach Beeten, sondern nach Gestellen die Kinder der Flora massenweise zusammengerückt. Alle Welt war entzückt über die Fülle von in bunten Reihen auftretender Farbe. Und nun malt ein Maler etwas Aehnliches: und alle Welt ist empört über die Geschmacklosigkeit!

Unter den Figurenbildern nahm *Jakob Schickaneder's* «Mord im Hause» eine der ersten Stellen ein. Der mir bisher unbekannte Maler zeigt gleiche Meisterschaft im Colorit wie im Psychologischen. In einem feuchten, vorstädtischen Hofe ist am frühen Morgen eine weibliche Leiche gefunden. Noch brennt hinter dem beschlagenen Fenster eine Lampe. Die Hausbewohner, kleine Leute, sammeln sich um den furchtbar zusammengeschmetterten Körper der Halbentkleideten. Ein Mann erklärt aufgeregt die Einzelheiten, die Anderen stehen in dumpfem Grausen. Dumpf ist auch der Halbton des ganzen Bildes. Das Malen von Morden hat neuerdings eine Wendung bekommen. Früher stellte man sie vom Standpunkte der dramatischen oder epischen Dichter dar. Unsere klassische Kunstperiode wimmelt von den «edelsten» Darstellungen reckenhafter wechselseitiger Abmurxerei. Wenn Siegfried den Tronje Hagen mit dem Schild auf den Schädel haut, nachdem dieser ihn mit der Lanze durchbohrt hat, wenn Achilles den Hector hinter seinem Wagen her durch die Ebene schleift oder Darnley's Krieger vor den Augen der Maria Stuart den Sänger Rizzio abschlachten — dann ist das ein sehr «schönes Sujet». Die Geschichten sind alt, das Blut, welches dort fliesst, ist längst vertrocknet, der Tod hat seine Schauer verloren. Das greift die Beschauer nicht mehr an die Nieren, man kauft sich den Stich des berühmten Bildes und hängt sich den Mord oder Todtschlag zu dauerndem Vergnügen in sein Schlafzimmer, wenn man recht viel «Kunstsinn» hat. Der Realismus dagegen ist unbequem. Er berührt uns mit der Kraft unmittelbarer Wahrheit. Die Vorgänge sind nicht für den gemalt, der die Kunst am liebsten mit der Cigarre im Mund geniesst, nach dem Diner, zu besserer Verdauung! Dann gibt es gleich ein Gezeter darüber, der Idealismus fehle der modernen Kunst. Wie kann sie etwas darstellen, was uns wirklich packt, ein Bild schaffen, das uns in der Tiefe erregt! Wir wollen «Schönes» sehen, d. h. Gemüthliches, Nervenberuhigendes. Die Kunst ist zum Spass da — Ihr aber macht Ernst mit ihr!

Wie viel netter war das Gemälde von *Hugo Händler* «Geduldsprobe». Sie ist ein frisches Dienstmädchen, er Schreiber in einem Rechtsanwalts-Bureau. Sie plauderten zusammen auf der Marmorbank im Parke, bis er einschlafend mit dem Kopf auf ihre Schulter sank. Sie wagt nicht ihn zu wecken, obgleich die alte Dame am andern Ende der Bank strafend über ihr Buch hinweg auf das unmoralische Paar sieht. Das Alles ist sehr hübsch gemalt, sehr geschickt dargestellt und sammelt stets eine Schaar entzückter Beschauer um sich. Man müsste ein Sauertopf sein, wollte man solche nette Scherzchen nicht gerne sehen. Aber man soll sich durch diesen etwas stark gezuckerten Trunk nicht die Freude an kräftiger Kost verderben lassen. Leider will aber der landläufige Idealismus nur Zuckerwasser!

Obgleich die Scenerie das Café Josti am Potsdamer Platz ist, ist *Paul Höninger's* Genrebild weniger auf die für Süssigkeiten empfänglichen Gemüther berechnet. Eine Scene aus dem Winterleben der Stadt, Zeitunglesende, Cafétrinkende, ein etwas aufdringlicher Handlungsreisender am gleichen Tisch mit einer durch ihn genirten jungen Dame. Durch die grossen Fenster der abendlich röthliche, schneebedeckte Platz. Die malerischen Tugenden des Bildes, eine sehr kräftige, wohlbeobachtete Färbung geben ihm hervorragende Wirkung. Diese steigert sich bis zu einem hohen Raffinement in *Hugo Vogel's* «Nach der Taufe», das ein Arbeiterpaar in liebenswürdiger Bewunderung des Täuflings, im Hintergrund den Geistlichen und die zum Festact nöthige kluge Frau darstellt. Durch das bunte Fenster — das vielleicht etwas mehr leuchten könnte — bricht ein Halbdunkel in die gothische Kirche.



Jaco Maris pinx.

Am Strande bei Scheveningen.



Robert Warthmüller ist ein berufener Darsteller der Berliner Gesellschaft. Wie diese hat auch er einen Zug zum Militärischen. Seine «Ballpause» zeigt eine Gesellschaft, deren Mittelpunkt ein schmucker Husaren-Rittmeister bildet. Alle Husaren-Rittmeister sind bekanntlich «schmuck!» Dieser aber ist's in erhöhtem Maasse. Denn mit gänzlicher Nichtachtung des eine ziemlich klägliche Rolle spielenden Civil machen die jungen Damen dem blauen Herrn der Schöpfung die Cour. Wenn sich auch die Mädchen meist auffällig ähnlich sehen — so ist die Frische der Auffassung doch ebenso erfreulich wie die der Farbe. Ja dieser erleuchtete Saal ist fast zu hell, das Bild erscheint als eine an die Verwaltung der Berliner Gaswerke gerichtete Eloge von ähnlicher Stärke, wie jene eben unter dem Husarenschnurrbarte hervorschnarrenden an die jungen Ballschönen es gewesen sein mögen.

Dem Löwen der Gesellschaft gegenüber hing der Löwe der Wüste: *Richard Friese* hatte ihn «den alten Herrn vom Berge» gemalt. *Friese's* Thierbilder, von denen ausser diesem noch mehrere in der Ausstellung hängen, gehören ganz in das Gebiet der Berliner Maler. Sie greifen eben so frisch in ihrem Naturfache zu, wie die Geschilderten in die Landschaft. Das Thier hat seine besonderen Lebensbedingungen und entwickelt aus diesen seine Schönheit. Es soll Einer einmal, der nichts davon versteht, sagen, was ein schönes Thier sei! Einen ächten Dachshund oder einen englischen Terrier würde kein Mensch für schön halten, wenn er nicht Hundeliebhaber ist. Es fragt sich nun: Hat der Laie oder Derjenige der die Thiere fleissig beobachtet mit seinem Schönheitsempfinden mehr Recht? Ist ein Dachs schöner, wenn er normale lange und gerade, oder wenn er Dachsbeine hat? Die ältere Kunstanschauung hätte den Dachs, wenn sie ihn des Gemaltwerdens überhaupt gewürdigt hätte, zweifellos vorher entdachst. Denn vor Allem musste auch das Vieh «schön» sein. Und so wie Waldmann nun einmal ist, so hätte er vor der Kunst des *Cornelius* und vor den Gesetzen der Aesthetik nie Gnade gefunden. *Friese* malt aber den Löwen als Löwen und in anderen Bildern den Elch als Elch! Jenem Sieger über seinen Rivalen vor der Heerde der Elchkühe, mit seinen vom Kampf noch schlagenden Flanken, seiner eigenthümlichen unsicheren Stellung auf eng zusammenstehenden Läufen, sieht man es an, dass er individuell der Natur abgehorcht ist, wenn ich gleich selbst die Bestätigung hierfür nicht zu geben vermag. Denn ich habe zwar schon oft elend, nie aber auf Elen geschossen und habe beim Schreiben dieser Besprechung eine klägliche Angst auszustehen, da ich gegen die Jägersprache doch sicher ein halb Dutzend Fehler in wenigen Zeilen machte. Und ein Jäger kann ganz und gar nicht begreifen, wie man ein verständiger Mensch sein und doch die paar Brocken nicht wissen kann, die sein höchster Stolz sind!

Von den Thierbildern zum Portrait ist nur ein Schritt. Grösstentheils ist er kein erfreulicher. Denn die Hunderte von Köpfen die von allen Ecken der Ausstellung einem anstarrten, gehörten nicht zu den Annehmlichkeiten derselben. Kenner wollen behaupten, es habe Strassen in Berlin gegeben, die Haus für Haus ihr Porträt in die Ausstellung sendeten: Schöne rosa Gesichter auf schwarzem Grund von einer hölzernen Deutlichkeit des Portraitähnlichen; gelbe Köpfe auf tiefbraunem Dunkel, saucige, fettig glänzende Anklänge an *Rembrandt;* dann kalte Töne vor weisser Fläche — System *Herkomer* — weiter Köpfe vor dem Fenster mit weisser Aureole, frei nach *van der Hooghe* und *Claus Meyer;* dann coloristische Fanfarenstösse mit knallgelbem Hintergrund und prachtvollen Seidenstoffen: «Immer 'ran, immer 'ran — hier wird das grösste Kunststück der Malerei gezeigt!» Aber wenig, herzlich wenig selbständig Empfundenes. Den Vogel hatte unzweifelhaft Frau *Vilma Parlaghy* mit dem Portrait Windhorst's abgeschossen. Der alte Herr mit dem Gesicht, das man selbst gesehen haben muss, um es der Malerin glauben zu können, mit blauer Brille vor schlauen Augen, einem Mund, der wie eine ausgequetschte Zitrone geformt ist, einer Landkarte voll Falten — wahrlich kein schönes Sujet — wirkt aber vortrefflich im Bilde, weil er mit ganz unbefangener Wahrheit dargestellt ist. Frau *Parlaghy* brauchte nicht Geist in die Züge zu legen, das besorgt der alte Herr selbst, sie brauchte nicht dem Kopfe Leben einzuhauchen, denn es steckt mehr von diesem d'rin, als Manchem lieb ist. Das Bild ist ein geschichtliches Document und wird als solches wohl die meisten anderen Arbeiten der Ausstellung überdauern.

Unter den Kaiserporträts ragte *Werner Schuch's* grosses Repräsentationsbild hervor. Es zeigt den Kaiser auf einer Parade von der Seite, auf einem prächtig gemalten Fuchs reitend, hinter ihm einige Herren des Gefolges. Die Farben sind von grosser Freudigkeit, der militärische Glanz funkelt und blitzt im kräftig

gemalten Sonnenlicht. Ob der Kaiser selbst sehr gut getroffen sei, wage ich nicht zu entscheiden. An *Schuch's* Bild, wie an zwei Portraits von *Max Koner*, an einer Anzahl von Büsten und Stichen sieht man, dass der landgiltige Kaisertypus für Wilhelm II. noch nicht gefunden ist. Noch schwankt der Ausdruck in den Köpfen ganz entschieden, noch fehlt das Werk, welches den Kaiser gewissermaassen stilisirt. Denn von allen viel dargestellten Persönlichkeiten bildet sich schliesslich ein Typus heraus, an dem Vieles mehr in den Kopf von den Künstlern und dem von ihnen Beeinflussten hineingesehen wurde, das gar nicht aus diesem herausschaut. So hat uns *Lenbach* den Fürsten Bismarck stilisirt. Als ihn der Engländer *Richmond* malte, sah er uns ganz fremd an. Nicht weil dieser Bismarck nicht versteht — sondern nur weil er ihn anders versteht!

Die Berliner Plastik — und nur diese war auf der Ausstellung vertreten — zeigte, dass sie von dem Hinneigen der Arckitecten zum Barock beeinflusst worden ist. Alle mit dem Kunstgewerbe in Beziehung stehenden Figuren haben schlanke, rundliche Glieder, sehr geschmeidige Knochen, eine gewisse Verschnörkelung in der Haltung und kleinfaltiges, etwas kokettes Gewand bekommen. Sie haben eine sonderbare Lust sich zu strecken und zu dehnen. Die gute alte Berliner Antike mit ihren dicken Köpfen, reizlos «edlen» Gliedern und wie aus Blech geformtem Faltenwurf scheint endgiltig abgethan. Das, was Neues geschaffen wird, ist aber selten viel freier von Manier, als das Alte es war. Die Unbefangenheit der Naturbeobachtung zeigt sich nur an vereinzelten Werken gleich stark wie in der Malerei. An erster Stelle ist *Brütt's* «Eva» nach dieser Richtung zu rühmen, eine schlicht und mächtig daherschreitende nackte Frau, die zwei Kinder im Arm trägt, ein so einfaches und daher so wuchtiges Werk, ohne Schönthuerei und allegorisirenden Firlefanz, wie deren die deutsche Kunst in ihrer Neigung zum Formenüberfluss und zur Grübelei nicht eben oft geschaffen hat! Eine tüchtige Arbeit ist *Manzel's* «Friede», durch Waffen beschützt. Der kriegerische Jüngling, der über den Frieden den Schild breitet, steht zwar wie zur Schau da, aber er ist kräftig und sehnig durchgebildet. Warum denn nie ein Künstler den Frieden schafft, der den Krieg beschützt: So liegen doch jetzt die thatsächlichen Verhältnisse in Europa!

Cornelius Gurlitt.



ALLERLEI VON KUNST UND KÜNSTLERN.



Habt ihr Künstler doch ein beneidenswerthes Leben! Immer frei wie der Vogel in der Luft, und wenn Ihr einmal arbeiten wollt, dann macht Ihr das, woran Ihr Freude habt!»

«Und die Künstlerfeste! Ach, Papa, muss das schön sein, und die Ateliers mit den vielen merkwürdigen Sachen, dem grün umrankten Fenster, den fertigen und halbfertigen Bildern! Landschaften mit blauem Himmel oder mit schwer aufziehenden Wetterwolken, schöne Frauenfiguren, ritterliche Männererscheinungen — und erst die dunkeln Winkel, in denen man doch gewiss manche, manche Stunde träumend zubringt oder über lustige Geschichten nachdenkt, die man mit den Freunden verüben will!» ergänzte das zum ersten Male in der Kunststadt weilende Töchterchen den Papa, der einen entfernten Vetter, einen jungen Maler, aufgesucht hatte, um sich von ihm einmal gründlich alle Kunstsammlungen und Merkwürdigkeiten der Residenz zeigen zu lassen.

«Ein loses Völkchen», wirft die Mama dazwischen, die mit kritischem Blicke die Wände gemustert und — oh Schreck! — eine lebensgrosse Studie nach einem ganz und wirklich unbekleideten Menschen, dazu noch nach einem «Frauenzimmer» entdeckt hat.

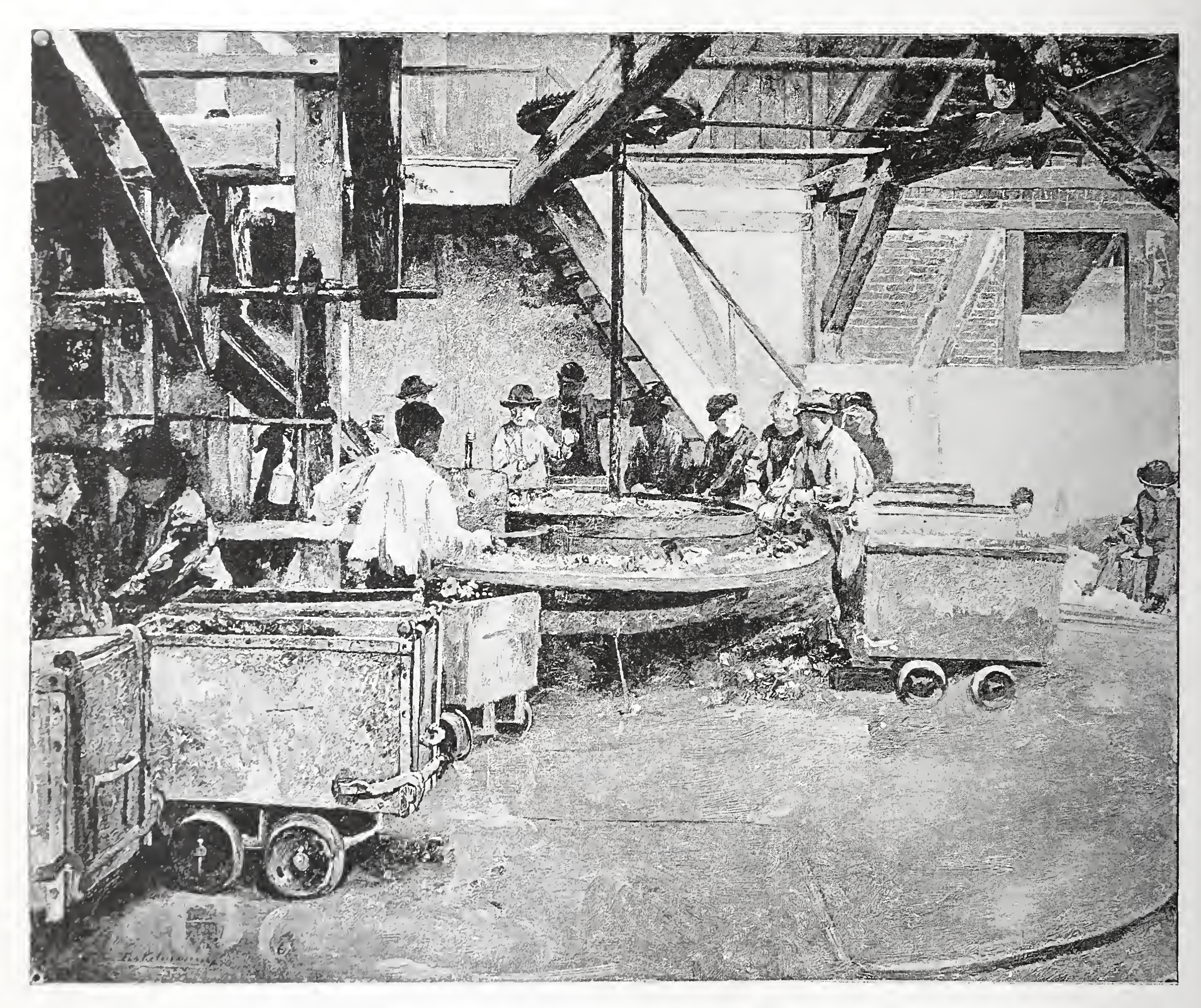
«Clara», ruft sie, «setze dich hierher und sei nicht so neugierig auf alle die Sachen da, das schickt sich nicht für ein junges Mädchen.» Halb zögernd, immer noch mit den Augen überall herumschweifend, gehorcht die Tochter, die übrigens sofort den Vetter mit allen möglichen Fragen bestürmt.

«Aber Vetter Hans, warum tragen sie denn den schönen rothbraunen Sammetrock nimmer und den breitkrämpigen schwarzen Filzhut, den Sie damals aufhatten, wie Sie uns während der Ferien besuchten? Die langen Haare standen Ihnen so gut dazu! Sie sahen genau so aus, wie ich mir einen Künstler der Beschreibung nach gedacht habe, wie ich sie so in Romanen gefunden habe. Und jetzt diese garstige Frisur, die kurz geschorenen Haare! Nicht einmal den Spitzbart tragen Sie mehr, der so gut zum andern passte, und fröhlich sind Sie auch nicht mehr wie damals, wo Sie beim Kronenwirth den Ochsen die Hörner und den Schwanz vergoldeten und nachher mit Ihren zwei Freunden sich von diesen herrlich hergerichteten Thieren spazieren fahren liessen! Das ganze Städtchen war in Aufregung!»

«Ja, damals war ich noch auf der Academie. Seither ist gar Vieles anders geworden. Jetzt heisst's arbeiten und wieder arbeiten!»

«Na, na, gar so gefährlich wird's damit wohl nicht sein! Denken Sie einmal an uns Beamte mit den Bureaustunden, von acht bis zwölf und von zwei bis sechs! So regelmässig haltet Ihr es ja doch nicht mit Dem, was Ihr da treibt.»

«Freilich nicht! Aber, lieber Onkel, wenn Sie um sechs Uhr Ihre Bude zuschliessen, dann sind Sie ein für allemal mit dem Tage fertig und scheeren sich nicht weiter um das, was seinen regelrechten Gang am nächsten Morgen um acht Uhr weiter geht. Das ist bei uns anders. Man arbeitet freilich nicht nach dem Stundenplan; dennoch arbeitet man mit mehr Anstrengung, ja mit Anspannung aller Kräfte, und wenn unsereiner müd ist vom Tagwerk, dann schliesst man freilich sein Atelier ab,



C. L. Bokelmann, Düsseldorf. Fabrik-Inneres.

nicht aber mit dem was drinnen steht und einen tagaus tagein beschäftigt. Clärchen sprach vorhin von den Künstlern, wie sie dieselben in den Romanen gefunden! Ja, du liebe Zeit, das sind fast immer erfundene Figuren; die meisten Schriftsteller schreiben über uns, ohne einen Blick hinter die Coulissen gethan zu haben. Seien Sie versichert, es ist nicht Alles Gold was glänzt, am wenigsten in allen Fällen die Laufbahn des Künstlers. Gar mancher taucht unter, um nie wieder an der Oberfläche zu erscheinen, wenigen gelingt es sich durchzuarbeiten, noch wenigeren Grosses zu leisten, und wenn man in der Welt Gelegenheit hätte zu beobachten, was unser Leben an Schicksalen aller Art bietet, so würde man im grossen Ganzen keine so verkehrten Vorstellungen



Ferdinand von Miller sculpt

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Statue König Ludwig I.







darüber hegen. Haben Sie jemals den Roman von Zola «L'oeuvre» gelesen?»

«Um Gotteswillen, nennen Sie mir diesen Namen nicht!» Die Mama hielt alle fünf Finger der in die Höhe gestreckten Rechten seitwärts vor das mit einem Ausdrucke von Grauen abgewandte Gesicht. Dabei entfiel ihr der Sonnenschirm. Natürlich — es konnte gar nicht anders sein — fiel er auf die Palette, die immer und überall im Wege ist, wenn im Atelier etwas umfällt. [.] Dies Malheur und dazu der Gedanke, dass der Neffe Hans in Gegenwart der Tochter Clara den Namen Zola genannt hatte, brachte die Gute momentan ganz ausser Fassung. Nein, die Zwei konnten nie und nimmer ein Paar werden, das stand von diesem Moment im mütterlichen Sinne als ein unumstössliches Factum da, obschon der junge Mann nicht im entferntesten irgendwie durch Worte oder Handlungen hätte durchblicken lassen, dass er sich für die hübsche blonde Provinzial-Städterin auch nur im entferntesten interessire.

Mütter ziehen eben zuweilen ihre Ideen-Kreise weit!

«Die Frau Regierungs-Präsidentin hat uns im Kränzchen davon erzählt,» fuhr sie mit gedämpfterer Stimme fort, um gleich darauf laut zu sagen: «Clara, steh' ein wenig auf und sieh' Dir die Sachen ein wenig an, ich habe mit dem Herrn Vetter zu sprechen! — — — Ja, sie hat uns erzählt von diesem Maler-Roman, von dem Lotterleben, was darin geschildert ist — — ach, das ist ja gar nicht zum sagen, was da für Sachen darin vorkommen, geradezu scandalös!»

«Dass der Held über seinen Arbeiten irrsinnig wird, dass er ringt und kämpft für Das, was sein ganzes Sein und Wesen ausmacht, dass er der Bahnbrecher einer heute zu Recht bestehenden Anschauung zu werden bestimmt erscheint und darüber zu Grunde geht, das hat wohl die Frau Regierungspräsidentin nicht erwähnt, oder?»

«Nun, es wird doch nicht das ganze Buch voll lauter schlüpfriger Geschichten sein!» erwiderte die literarisch tugendsame Mama etwas betroffen. — «Zwischen hinein kommen doch wohl hoffentlich auch einmal andere Sachen vor — nein, nein, da lobe ich mir meine Marlitt'schen Figuren, sie sind echt deutsch, brav und bieder, und das Gute behält schliesslich überall den Sieg; solche Sachen muss unsere Jugend lesen, nicht aber den Abschaum von Ideen und solchen Geschichten, die blos in jenen verkommenen Kreisen grossgezogen werden können, wo man über Das, was wir und unsere Eltern «Tugend» nannten, einfach lacht; es ist ja doch das Endresultat alles Dessen, was man heute realistisch nennt!»

«Sie gehören ganz gewiss zu jenen Theaterbesuchern, liebe Tante, die sich, bevor sie ein Billet nehmen, erkundigen, wie das Stück ausgehe?«

«O, glauben Sie etwa, ich könnte kein Trauerspiel ansehen? Weit fehlgeschossen! Maria Stuart war in jüngeren Jahren mein Steckenpferd!»

«Und Hamlet?»

«Ach — nun — ja — es, es, man zählt es ja auch zu den classischen Stücken, aber die Geschichte mit der Ophelia — — mein Sohn kam vorige Weihnachten in die Ferien heim und brachte eine ältere Uebersetzung Shakespear'scher Schauspiele mit. Ich las darin und bekam den Eindruck, dass vom Original rein nichts weggelassen sei, dass aber auch dieser

C. L. Bokelmann, Düsseldorf. Studie.

Shakespeare ein recht sauberer Patron gewesen sein muss; ich gestehe Ihnen offen, dass ich eine heimliche Freude empfand, als ich letzten Winter las, es sei ein Baron in Paris daran, diesem englischen Comödiendichter etwas am Zeuge zu flicken. Uebrigens mag der dänische Prinz in seiner Narrheit für manche Menschen eine ganz interessante Person sein. Das Närrische zieht ja heutzutage viel mehr, als das Verständige, bei dessen Genuss im Lesen oder im Anschauen man sich weiter nicht anzustrengen braucht. Ich könnte mich, gehörte die Kenntniss von Hamlet nicht zur Bildung überhaupt, gar nicht weiter für das Schicksal von Menschen interessiren, die durch eine möglicher Weise selbstverschuldete Gehirnkrankheit zu Grunde gehen.»

«Wenn nun aber kein Verschulden Seitens des Unterlegenen zu Tage tritt? Wenn die Krankheit durch äussere Umstände, durch übergrosse Noth und gleichzeitige, angestrengte Arbeit entsteht, vielleicht erst dann ausbricht, wenn der Mann Familienvater geworden ist und alle Welt Grund hätte, ihn um sein Weib, seine Kinder zu beneiden? Wie oft kommt es nicht vor, dass gerade geistige Ueberanstrengung in jungen Jahren sich erst viel, viel später rächt und uns einen sehr seltsamen Begriff über die vielgepriesene ewige Gerechtigkeit beibringen könnte, wenn wir nicht einzig und allein das Rechenexempel der Natur anerkennen würden, die mit oder ohne höhere Gerechtigkeit nur das zu Ende führt, wozu Veranlassungen vorlagen, die sich logisch weiter entwickelten. Nehmen Sie meinen Freund Hellqvist*) an, den wir gestern begraben haben.»

«Was, derselbe, den wir vor ein paar Jahren in Berchtesgaden trafen, wo er ein Portrait seines Schwiegervaters im Freien malte und die reizenden Kinderchen hatte — der ist todt?»

«Todt, lange todt, ehe er starb.»

«Wieso?»

*) Geboren 15. Dez. 1851 zu Kungsör am Mälar-See als der Sohn eines armen Schuhmachers, hat *Hellqvist* keine fröhliche Jugend verlebt. Im Alter von eilf Jahren kam er nach Stockholm zu dem Decorationsmaler Ahlgrenson, der für das königliche Theater arbeitete. Diese Beschäftigung verschaffte ihm Zutritt in der Classe der K. Academie, welche speciell Theatermaler heranzubilden die Aufgabe hat (1864); hier ging nun dem armen, in seiner übrigen Erziehung begreiflicherweise nicht sehr weit gediehenen Jungen eine ganze Welt auf; das brachte ihn dahin, dass er wenige Jahre später als wirklicher Schüler der Academie für Maler aufgenommen ward (1867). Er ging seiner Sache mit frischem Muth nach und malte bald einige Bilder, so «Ebbe Brahe», «Asa Thor im Kampfe mit den Riesen», «Auffindung des kleinen Moses», «Auffindung der Leiche Gustav Adolf's». Den Haupteinfluss auf ihn hatte in dieser Zeit Graf v. Rosen, ein Schüler des Niederländers Heinrich Leys. Im Jahre 1874/75 löste *Hellqvist*, belohnt mit der grossen Medaille, die Preisaufgabe der Academie: «Gustav Vasa entdeckt den Verrath der Bischöfe», was ihm auch nach kurzer Zeit das grosse Stipendium des schwedischen Staates auf fünf Jahre einbrachte. Da ward ihm nun die Gelegenheit geboten, sein Vaterland und das benachbarte Norwegen auf zahlreichen Fusstouren, die reichen künstlerischen Ertrag mit sich brachten, zu durchstreifen. Auf einer dieser Fahrten kam er auch nach Visby; dort entstand die Idee zu dem grossen Bilde, das nachderhand seinen Namen in weitesten Kreisen bekannt und geschätzt gemacht hat Er wanderte nach Paris, das für die moderne skandinavische Kunst ebenso maassgebend geworden ist, wie es seinen Einfluss auf die Literatur der nordischen Reiche im ausgiebigsten Maasse zur Geltung gebracht hat; die Naturalisten machten auf allen Gebieten ihr siegreiches Vordringen bemerkbar. Ihnen schloss sich *Hellqvist*, ohne einer bestimmten Schule zu folgen, mit Leib und Seele an. Aus dieser Zeit datirt das düstere Bild «Ludwig XI. in seinem Lustgarten». Er hatte sich so weit emporgearbeitet, um lediglich der Malerei leben, jede ablenkende Beschäftigung bei Seite lassen zu können, und zog, nachdem er auf einer längeren Studienreise die Hanse-, sowie andere alte deutsche Städte besucht hatte, nach München, wo sich eine bedeutende Colonie skandinavischer Künstler, meist Schüler *Wilhelm Lindenschmit's*, nach und nach gebildet hatte. *Hellqvist* wurde zwar Schüler von *Diez*, indessen folgte er doch in ungleich stärkerem Maasse den Einwirkungen der *Lindenschmit*'schen Schule. Er begann, ein «Gretchen» zu malen, das er gelegentlich der Pariser Weltausstellung von 1878 an die Oeffentlichkeit bringen wollte; es kam nicht dazu. Ein wiederholter Besuch der Seine-Stadt wirkte so auf ihn ein, dass er das beinahe fertige Bild zerstörte und ein anderes Thema zu behandeln begann. Es war jene Arbeit, die als ausgesprochene Freilichtmalerei bei der Münchener internationalen Ausstellung 1879 eine ebenso grosse Zahl von Widersachern fand, als ihr anderseits volle Anerkennung zu Theil wurde: «Schimpflicher Einzug des Bischofs Peter Sumanräder in Stockholm 1526». Bei aller scharfen Wahrheit der Lichtwirkung war es dennoch nicht jener Art von Pleinair-Malerei zuzuzählen, die alle Erscheinungen in ein neblig graues Licht auflöst, jeglichen Schatten, folglich auch jedes bestimmte Licht, verneint, vielmehr war die ganze Behandlung kernig und kraftvoll. Es entstanden dann in rascher Reihenfolge 1880 (in München) «Sten Sture's Tod auf dem Eise des Mälar-Sees», 1881 (München) eine Reihe von Genrebildern und Portraits, 1882 (München) «Brandschatzung der Hansastadt Visby durch Waldemar Atterdap» (erhielt auf der Wiener internationalen Kunstausstellung die grosse goldene Medaille), 1882 (Paris) «Luther's Ankunft auf der Wartburg», 1883 (in Paris) «Religionsgespräch zwischen Olaus Pedri und Peder Galle im Beisein von Gustav Vasa», sowie das vortreffliche Portrait seines Schwiegervaters, des Malers Professor *L. Thiersch* in München, auf dessen Besitzthum zu Berchtesgaden *Hellqvist* ungemein viele landschaftliche und Figurenstudien, sowie auch Bilder malte, 1884 (in Paris) ein grosses Stimmungsbild «Im Schnee» (Nationalgalerie in Berlin), 1885 (in Stockholm) «Im Hafen zu Wolgast» (Einschiffung der Leiche Gustav Adolf's). Im Jahre 1886 hatte er das Unglück, auf dem Eise zu stürzen, was eine längere Pause in seiner Wirksamkeit nach sich zog. Im Herbste desselben Jahres siedelte er nach Berlin über, woselbst er an der Academie die Leitung einer Mal-Classe übernahm. Das Jahr 1887 brachte dann die Vollendung des grossen, lange begonnenen Bildes «Sancta Simplicitas» (Hussens Gang zum Scheiterhaufen). Es war die letzte grössere Arbeit. Ungemein zahlreich sind kleinere Schöpfungen seiner Hand, Genrebilder und landschaftliche Sachen, wie er denn auch eine Reihe von höchst bedeutsamen Aquarellen schuf. Schon im Jahre 1888 bat er um Enthebung von seiner Lehrstelle in Berlin — er that es aus Gesundheitsrücksichten — und lebte von da an bis zum 16. März 1889 in Berchtesgaden; dann kam das dunkle Verhängniss über ihn, von dem er erst in diesen Tagen Erlösung gefunden. Am 22. November haben sie ihn hinabgesenkt.

«Er starb als Geistesumnachteteter; seine mit bitterer Noth und rastloser Arbeit erfüllte Jugendzeit hat die Kräfte für das gute Mannesalter nicht anzusammeln vermocht, die nöthig sind für einen strebenden Menschen, wenn er auf anderen Wegen als durch Kriecherei, Unterwürfigkeit und speichelleckerisches Wesen emporsteigen, ein angesehener Mann werden will. Wie viele Nullen laufen hier herum, die ihre Stellung viel mehr dem krummen Rücken, den niedergeschlagenen Augen als ihrem Können verdanken, und wie viel tüchtige Kerle müssen kämpfen und hungern, blos weil sie das in sich tragen, was das Beste am Manne ist: den Stolz des Selbstbewusstseins, der nicht harmonirt mit jenem Zuge, der durch den grösseren Theil unseres Volkes geht und «Blinde Unterwürfigkeit» heisst, so dass es den Herrschern nicht zu verargen ist, wenn sie den männlichen Theil ihres Volkes als gutgezogene, folgsame Hunde ansehen und sie danach behandeln.»

- «Ach sprechen wir doch nicht von Politik! Erzählen Sie mir noch etwas von Hellqvist!»

«Ja, was soll ich Ihnen von Hellqvist viel erzählen! Er ist von Geburt Schwede, der Sohn eines armen Schusters am Mälar-See gewesen, hat Talent gehabt, und da ging es denn eben, wie's schon Vielen ging, es kam der Bericht davon an jene Stelle, die so viel geben kann, dass es zum Sterben zu viel und zum Leben zu wenig ist. Das nennt man gewöhnlich ein Stipendium, zu dessen Erlangung in den meisten Fällen noch ausserdem eine unzählige Masse von Verbindungen gehören — vor Allem muss man da mit den Frauen der gesetzgebenden Götter gut stehen, dann hat man gewonnenes Spiel und kann sogar Director der höchsten Anstalten werden. Hellqvist hatte Eines, was ihm durch's Leben half, einen Muth sondergleichen, eben jenen, der kühn an Dinge herangeht, deren Ueberwindung für den Menschen ohne einen Sack voll Geld fast immer als unmöglich erscheint. Er bezwang Alles und hungerte dabei. Seine grossen Bilder, die er in München, in Paris und zuletzt in Berlin malte, zeigten es der Welt nur zu deutlich, was er für ein eminent begabter Künstler sei, und seine Collegen haben mit der Anerkennung auch nicht hinter dem Berge gehalten. Später haben sich auch seine Verhältnisse wesentlich gebessert, und als er so weit war, da traf eben zu, was das italienische Sprüchwort sagt:



† *C. G. Hellqvist.* Freilicht-Studie.

Chi ha fame non ha pane,
Chi ha pane non ha fame!

Die Natur gab nichts mehr her, sie war früher zu stark in Anspruch genommen worden und nun ist er erlegen, Einer unter den Vielen, von denen die Welt zuweilen etwas erfährt, die aber auch gar oft draussen enden im Krankenhaus, wo höchstens der eine oder andere Freund und die barmherzige Pflegerin den letzten Seufzer hören — ach, es giebt Existenzen, deren ganzes Dasein klingt wie ein langer, grosser Seufzer! Und davon, von all' diesen Härten, von diesen stillen Leiden, von all dem Kummer, der nur mit dem Tode ein Ende nimmt, davon wollen Sie, liebe Tante, und die Frau Regierungspräsidentin und mit Ihnen hunderttausend Andere ebensowenig etwas wissen, wie von der Kehrseite, dem sinnlich tollen Leben, was nun eben einmal trotz aller Tugend-Vereine nicht wegzuwischen ist von dieser Welt.»

«Ist das nicht von dem Maler, von dem Sie eben sprachen, Vetter Hans, da unten steht G. Hellqvist, Berchtesgaden 1883.» Das hübsche junge Mädchen, was erst neugierig die Wände gemustert und dann auf einem Tische allerlei Photographien durchblättert, dabei aber

aufmerksam dem Gespräch zwischen Vetter Hans und der Mama zugehorcht hatte, brachte eine Photographie daher, andere hielt sie, die Hand auf den Rücken gelegt, zwischen den Fingern. Sie wusste von Zola nichts, hatte von Shakespeare das eine oder andere gehört und gelesen, den Hamlet auch, ohne dass sie sich gerade klar darüber geworden wäre, was des Pudels Kern eigentlich sei, und als nun im Verlaufe des Gesprächs der so ganz anders gewordene, ernsthafte Vetter die Bemerkung machte, dass gerade in den entwickelten Künstlerpersönlichkeiten oft das liege, was des grossen englischen Dichters Figur in Fleisch und Blut übersetzt darstelle, da hatte sie weiter aufgehorcht, um nicht ein Wort zu verlieren. Die ruhige Art des Entgegnens seitens des Vetters, aus dem das jungfräuliche Kind unbewusst eine gewisse Ueberlegenheit gegenüber der mütterlichen Weisheit herausfühlte, trotzdem ihr diese sonst über Allem erhaben stand, berührte sie wohlthuend und flösste ihr gleichzeitig Achtung ein. Sie brannte vor Begierde, ein Wort sagen zu dürfen — unbewussterweise wollte sie damit dem Vetter näher treten, in seine unmittelbare Nähe versetzt sein. Das Blatt*) zeigte einen Capuziner, wie er mit der Gieskanne zwischen allerlei Blumenstäudicht bei hellem Sonnenschein hin und her wandert, es zu begiessen. Rückwärts steht ein Gartentisch, darauf eine Theemaschine, die wahrscheinlich dem mit verbundenem Kopfe dasitzenden und zeitungslesenden Pater zur Bereitung irgend eines heilenden Tränkleins dient. Rückwärts dann ansteigendes Terrain, rasenbewachsen und bestanden mit Gebüsch und Bäumen. Von Luft ist nichts zu sehen; das Ganze äusserst schlicht und einfach, dabei von ausserordentlicher Wahrheit — keines der so gewöhnlichen Marktbilder, die irgend ein bis zum Platzen rothköpfiges Münchener Bierfass, das unter die Modelle gegangen ist und da sein Glück gemacht hat, im Habit irgend eines Ordens darstellen.

«Bitte, zeige mir das Blatt, Clara, es interessirt mich sehr.» Die Mama streckte bei diesen Worten verlangend die rechte Hand aus. Auch der Papa war hinzugetreten, nachdem er sich die Zeit damit vertrieben hatte, allerlei hübsche Porzellan- und Fayence-Sachen zu betrachten, die auf einem in Muscharabi-Arbeit ausgeführtren Tische vor dem grossen Trumeau standen, neben dem blühendes Pflanzenwerk sich um die vergoldeten Schnörkel eines schmiedeeisernen Blumengestells rankten. Er hatte als Landrichter, bald dahin, bald dorthin versetzt, selbst schon vor Jahren Altherthümer zu sammeln begonnen und freute sich über all dergleichen Dinge, wenn er sie just zu sehen bekam. Um das Gespräch der Beiden hatte er sich nicht gekümmert. Dass seine Ehehälfte immer gebildete Conversation zu machen sich gewöhnt hatte, war ihm eine alte Geschichte. Sie, nicht er, repräsentirte das Haus und die Familie. Jetzt, wo es Bilder und Photographien zu sehen gab, war Hoffnung für ihn vorhanden, dass auch er mit dem Neffen ein paar Worte sprechen könne.

«Ist das nun ein gutes, ein schönes Bild?» fragte lächelnd seine Ehehälfte, die zu Hause, in der Provinz, sehr gerne ihre Anschauungen über Kunst zum Besten gab und im «Kränzchen» nach dieser Seite hin als ein Orakel galt.

«Gewiss ist es ein gutes Bild, antwortete der Maler. Es ist ein Stück Leben, was fein beobachtet, ein paar Menschen ganz so wiedergiebt, wie sie sind, ohne dass sich damit gerade irgend eine Geschichte verbindet. Uebrigens müssten Sie, um *Hellqvist's* bahnbrechende Bedeutung kennen zu lernen, seine grossen historischen Bilder sehen, den Gang von Johann Huss zum Scheiterhaufen, die Brandschatzung der Stadt Visby durch die Dänen, die Einschiffung der Leiche Gustav Adolf's und Aehnliches, dann aber auch seine zum Theil ausserordentlich gross aufgefassten landschaftlichen Bilder. Darin liegt seine eigentliche Bedeutung als Realist und Colorist. Er ist weit, weit davon entfernt gewesen, in conventioneller Art auf das Publicum wirken zu wollen, vielmehr ging sein ganzes Streben auf die Darstellung der Wahrheit in künstlerischem Gewande. Er war ein überzeugter, durch eigene Anschauung gereifter Freilicht-Maler, lang ehe man dieses Wort mit gänzlich verändertem Sinne bei uns an die grosse Glocke hing, und als solcher wird sein Name auch immer in der Kunst Münchens eine ehrenvolle Stelle einnehmen!»

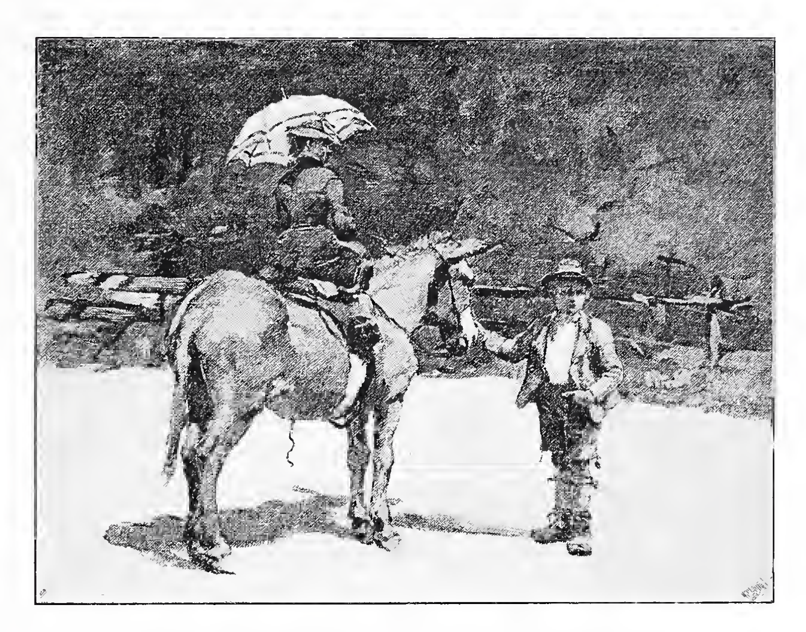
«So, nun zeig einmal die anderen Blätter, Clara!»

Der Herr Papa hatte unterdessen ein paar Fliegen gefangen, sie zwischen Daumen und Zeigfinger gedrückt, machte dann in das Erdreich des nahestehenden Blumenstockes mit einem abgebrannten Streichholz einige kleine Löcher, in welche er die Fliegenleichen versenkte. Das dünge gut, behauptete er. Zu Hause that er stets so. Seine Gemahlin blätterte in den dargebotenen Photographien weiter.

*) Dasselbe wie auch die andern, nachher genannten, sind diesmal als ganze Blätter beigegeben.

«Ach wie hübsch, die zwei Kinder mit dem Apfelkorb da im Grünen! Das ist nett, gewiss ein kleines, liebenswürdiges Bildchen! Von wem ist es nur?»

«Von einem Schotten, *James Guthrie*, der auf der Jahres-Ausstellung grosses Aufsehen machte. Uebrigens waren die Figuren lebensgross, ungemein breit gemalt, das Bild nichts weniger als klein und zierlich, vielmehr liess Alles eine kräftige Behandlung mit dem Borstenpinsel erkennen, und viele Leute sagten sogar, sie könnten darin blos eine grobe Kleckserei erkennen!»



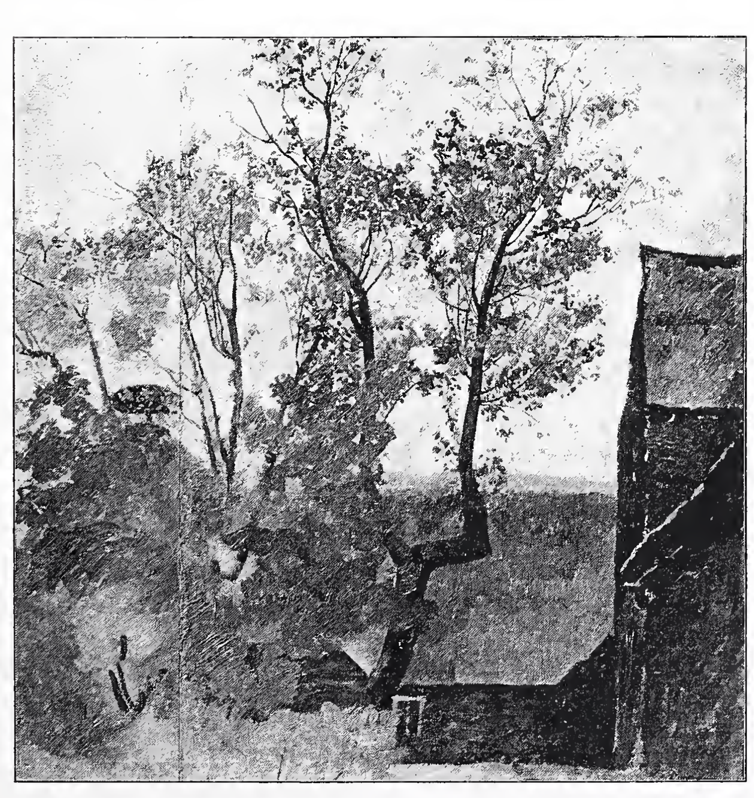
† *C. G. Hellqvist.* Moderne Alpenclubistinn.

«Das ist doch nicht gekleckst, schauen Sie nur die Köpfe an und wie die kleine Stehende zuschaut, was ihr die andere in den Korb wirft! Und hinten die Enten, wie sie durch's Gras watscheln, köstlich, köstlich! Das ist doch kein Realist, dieser Schotte?»

«Und was für einer», lächelte Hans.

«Was Sie für reizende Photographieen haben, schau einmal, Clara, diese Scene da, wie der alte glatzköpfige Mann das kleine Kindchen tätschelt und wie die Alte mit dem Regenschirm und dem Gebetbuch lächelnd zuschaut! So etwas lasse ich mir gefallen! Und die Mutter, was für eine hübsche Erscheinung sie ist, das finde ich wirklich schön; wo wohnt denn der Herr — Jordan, wenn ich richtig lese?»

«In München.»



C. L. Bokelmann, Düsseldorf. Studie.

«Was ist denn jetzt das, die Frauen alle mit den Kindern und hinten die Männer, die miteinander sprechen?»

«Die Darstellung eines Strikes von *Bokelmann* in Düsseldorf.»

«Das muss ich mir doch genau ansehen! Ich hatte immer gedacht, so etwas müsste zu roh für einen Künstler sein, ein Strike mit betrunkenen Gesellen — aber sie sind ja alle nüchtern und ernsthaft, wie sie da mit dem Dicken reden; nur der Eine, der die erklärende Handbewegung macht, ist gewiss ein Heissporn! Aber die Frauen da vorn mit den Kindern, die wollen doch gewiss nicht mithelfen striken. Mir scheint, sie wollen vielmehr die Männer abhalten, sie möchten ihr Brod nicht verlieren. Schau nur, Clara, wie das Mädelchen da vorne mit den Hobelspänen spielt. Das muss ja ein ganz ausgezeichneter Künstler sein, dieser *Bokelmann*!»

«Das ist er auch und dabei ganz und gar modern. Sehen Sie sich nur auch die Skizzen von ihm an, dies Interieur einer Fabrik. So etwas ist doch ebenso malerisch als Alles was andere Zeiten aus ihrem Culturleben gaben. Es kommt nur darauf an, ob's ein geistreicher Künstler macht oder ein stümperhafter Hanswurst, der durch die Brille Anderer sieht.»

«Da, Papa, das ist etwas für Dich, diese Waldlandschaft mit den Hirschen —»

«Pardon, es sind Kühe —»

«Ach ja, richtig, warum ist denn nur so viel Verschwommenes, Nebliges darauf? Das liegt gewiss an der Photographie!»

«Doch nicht ganz! *Eduard Schleich* hat damit eine jener dunstigen Morgenstimmungen gegeben, wo die Sonne durch den Dampf scheint, welcher der feuchten Erde entsteigt und alle scharfen Gegensätze von Licht und Schatten auflöst. Es ist eine ganz vorzügliche Leistung!»

«Wir müssten doch nächstes Jahr zur Ausstellung herkommen, Papa, man hört jetzt gar so viel von diesen Jahresausstellungen, es muss doch etwas daran sein.»

«Wenn es sich mit der Geflügelausstellung so trifft, dass man das eine mit dem andern nehmen und dabei die Gartenausstellung auch sehen kann, wollen wir es schon so einrichten. Sie stellen doch wohl auch aus, Vetter Hans?»

«Ja, wenn sie mich acceptiren, gewiss — aber das eine Mal ist die Jury so und das andere Mal so; wer weiss, was uns das nächste Jahr in den Garten wächst. Probiren werde ich es auf alle Fälle. Voriges Jahr bekam ich mit einem ziemlich mittelmässigen Bilde einen guten Platz und dies Jahr fiel ich mit einem meiner Ansicht nach guten durch!»

«Durch?» — fragte förmlich bestürzt die Blondine. «Was haben Sie denn da gethan, doch gewiss Ihre Gegner alle gefordert?» — — —

Er schüttelte lächelnd den Kopf. «Das lohnt sich nicht, ich habe mich nur immer und immer wieder gefragt, ob die Leistung darnach sei, dass sie es verdiente.»

«Nun, und?»

«Vor der Hand habe ich sie beiseite gestellt und mich dann an den vielen vortrefflichen Sachen gefreut, die Andere ausstellten. Deswegen braucht man nicht zu verzweifeln, sondern man muss eben von vorn anfangen und sich ehrlich an die Natur halten!»

«Der antike Imperator da sieht ja beinahe aus wie unser hochseliger König Ludwig!» Der Landrichter schob seine Brille zurecht und schaute genau auf ein Blatt, das ihm das Töchterchen reichte, nachdem es die Mutter, ohne ein Wort dazu zu sagen, angesehen hatte.

«Er ist es auch in der That. Es ist die Figur von *Ferdinand von Miller*, die heuer im Sommer in der Walhalla aufgestellt worden ist, eine durchaus edle Arbeit, würdig des Mannes, dessen Andenken sie verewigt.

«Aber warum denn das antike Gewand? Ich sah ihn in meinen jungen Jahren oft, aber so doch nie! Passt denn das für eine moderne Figur?»

«An jene Stelle gewiss, die ganze Walhalla ist ja eine durchaus classische Schöpfung, und der Mann, den es darstellt, muss doch für seine Zeit als eine classische Erscheinung mitten in dem kunstlosen Deutschland bezeichnet werden.»

«Ja, das ist richtig, ähnlich ist es bei alledem sehr! Wenn nur manchmal unsere heutigen Zeitgenossen daran dächten, was er aus München gemacht hat und was aus München würde, wenn Alles nach ihrer Pfeife tanzte. Aber — ja, gegen solche Dinge kämpfen Götter selbst vergebens!»

Das hübsche Töchterchen hatte unterdessen einen dicken neben dem Malzeug liegenden Band in gelbem Umschlag in die Hand genommen und las ziemlich laut den Titel: «Tino Moralt, Kampf und Ende eines Künstlers, von *Walter Siegfried*.»

«Was ist das? Wohl auch so ein Künstler-Roman, lass mich einmal sehen, Clara! Das ist nichts für Dich jedenfalls! Wie mögen Sie nur solche Bücher so offen herum liegen lassen, Vetter Hans!» Die Landrichterin war's, die sich sofort des Buches bemächtigte.

«Warum sollte ich es nicht Jedem zeigen? Es ist die Arbeit eines jungen Schriftstellers, deren Lectüre mich freut, weil es ein Buch ist, was dem Publicum in manchen Dingen die Augen über unser Leben öffnen kann. Ich erkläre mich durchaus nicht mit Allem einverstanden, was der Autor sagt, denn ich höre ihn bei vielen Stellen zu stark selbst sprechen; aber immerhin bleibt das Ganze eine Arbeit, vor der man Respect haben muss, weil sie tiefes Studium verräth und jenen Ernst kennzeichnet, der ein steter Begleiter auf dem Wege des Künstlers ist. Lesen Sie es, ich rathe es Ihnen. Sie werden nirgends Gelegenheit finden, sich über Dinge zu ärgern, welche man in der Gesellschaft so schlechthin als «unmoralische» bezeichnet. Und was nennt man denn gar oft unmoralisch? Hier in München musste thatsächlich vor wenigen Tagen ein Kunsthändler die photographische Abbildung der Venus von Melos auf polizeiliche Anordnung aus seinem Schaufenster entfernen, weil einer der berühmten Kunstgelehrten des bayerischen Landtages darüber Zeter-Mordio schrie. So etwas kann hier passiren, in der Stadt, die von so Vielen gerne «Isar-Athen» genannt wird! Sollte man da nicht

glauben, man lebe in Böotien? Und was Sie bei unseren modernen Schriftstellern als unmoralisch bezeichnen, ist das nicht in vielen Fällen etwas anderes als die Wahrheit, die man stets da zu vertuschen sucht, wenn sie einen faulen Fleck im öffentlichen Leben darstellt? Ueberwiegt nicht Unrecht im grossen Ganzen überall in der Welt das Recht? Verwechseln Sie doch nicht Jene, die mit Vorliebe schmutzige Wäsche waschen mit Denen, welche unverblümt die Wahrheit sagen, die gar Viele empfinden, für welche aber einzutreten sie aus Eigennutz und Speculation zu feige sind.

In Tino Moralt haben Sie es indessen mit einer durchaus nobel gearteten Seele, mit einem nach bürgerlichen Begriffen erzbraven Menschen zu thun, der lediglich an dem Umstande Schiffbruch leidet, dass der Bogen zu straff angespannt wird, um ein in weiter Ferne liegendes Ziel zu treffen. Der Held ist Künstler mit Leib und Seele geworden, nachdem ihn allerlei Umstände des Lebens die erste Jugendzeit in ganz anderen Verhältnissen, als jene, die sein Ideal sind, zu verleben zwangen. Endlich wird er Maler, hat Talent, hat, was Vielen das Vorankommen erschwert, reichliche Mittel, um sein Studium zu fördern und tritt als handelnde Figur auf in jener Zeit, wo er sein erstes grösseres Bild malt. Alle und jede excentrische Art des Lebens ist bei ihm ausgeschlossen. Ihm schweben Dinge vor, die dem Reiche des Gedankens angehören und er ist damit als einer von Jenen gezeichnet, die, ehe sie frisch mit dem Pinsel auf der Leinewand herumfuhrwerken, eine unendliche Reihe von allen möglichen Ueberlegungen zu bewältigen haben. Darin liegt der Haken. Er ist ein kränkelnder Grübler, vielleicht manchmal sogar ein wenig das was wir einen «Langweiler» nennen. Er plagt sich unmenschlich; die ganze Geschichte bekommt den Anstrich des Gequälten; darüber stirbt sein Modell, ein junger Italiener, und endlich macht Tino das Bild ohne Modell fertig. Alle Freunde anerkennen es, nur er sieht ein viel geringeres Resultat darin, als das, was ihm vorschwebte. Neben all' dem zieht sich eine Reihe von ausschmückenden Umständen und Figuren hin, die zum Theil sehr gut, zuweilen ein wenig zahm gezeichnet sind. Gelegentlich hört sich auch der dabei angestrebte Humor etwas wie an den Haaren herbeigezogen an, zumal wenn der Autor den einen oder andern Fremden das deutsche Idiom ein wenig misshandeln lässt, manchmal auch tritt der Schweizer — der Autor ist ein solcher — in einzelnen Ausdrücken zu Tage, deren Hinweglassung oder gut deutsche Bezeichnung nichts geschadet hätten, aber das nimmt dem Ganzen nichts von seinem Werthe. Uebrigens ist es unverkennbar, dass der Autor während des Schreibens selbst grosse sprachliche Fortschritte gemacht hat. Well, das Bild Tino's, ist fertig, er unzufrieden und zwar so, dass er die Malerei an den Nagel hängt und Schriftsteller wird. Er ist bereits krank, ohne es zu ahnen. Da tritt eine Figur dazwischen, die ahnungslos die Sache beschleunigt: Ein schönes Mädchen ohne genügenden Scharfblick für das was um sie her vorgeht; er liebt sie in kurzer Zeit rasend, und sie lässt sich das, ohne es zu ahnen, ruhig gefallen. Im Momente seines Geständnisses eröffnet sie ihm dann etwas bestürzt, dass sie bereits einem Andern verlobt sei. Damit ist der Wendepunkt zum Schlimmen gegeben. Tino verliert jeglichen Halt in seinem Streben, er entzieht sich mehr und mehr dem Umgange mit seinen

† *C. G. Hellqvist.* Studie.

Freunden und flieht schliesslich, um mit Niemandem in Berührung treten zu müssen, in's Hochland, dort den Winter zu verleben.

Was nun kommt, die Schilderung seiner einsamen Wanderungen in dem herbstlich stillen Gebirgslande, die Schilderungen der Natur, durch welche er Tag aus Tag ein umherirrt, ohne Ruhe zu finden, das ist eine Aneinanderreihung von malerischen Eindrücken, die dem Autor so leicht Keiner nachmacht. Man merkt es aus Allem heraus, dass er überall mit dem durch vielfachen Künstlerumgang geschärften Blicke seine Themata erfasst und wiedergegeben hat. Es sind köstliche Blätter aus dem Tagebuche des Schriftstellers selbst, der eigen Erlebtes in vorzüglicher Form wiedergiebt. Der Winter kommt, Weihnachten; Tino erwacht nochmals, um eine Reihe von Bildern aus vergangenen Tagen an seinem wirren Geiste vorüberziehen zu lassen; es ist das letzte Aufflackern eines erlöschenden Lichtes. In stürmischer Nacht packt ihn des Wahnsinns volle Raserei, der plötzlicher Tod ein Ende bereitet. Die Entwickelung der psychologischen Seiten ist hier, im letzten Theile, entschieden die künstlerisch hochstehendste und lässt manch Anderes, was anfänglich durch die etwas zu liebevoll in's Breite gezogene Art der Darstellung zuweilen etwas ermüdend wirkt, gänzlich vergessen. Schade, dass andere Figuren, wie z. B. sein Freund Aebi, ein Schweizer, nicht jene Sorgfalt in der schriftstellerischen Weiterentwickelung erfuhren, die sie eigentlich verdienten.»

«Darf ich mir das Buch mitnehmen, um es zu lesen?» frug die Landrichterin, die gespannt zugehört hatte.

«So was kauft man, meine Liebe», antwortete vorgreifend ihr Mann. Nimm' während eines Jahres für Deine Cafégesellschaften jedes Mal ein Loth Café weniger als gewöhlich, dann ist die Ausgabe wieder hereingebracht.»

H. E. v. Berlepsch.

SIR JOHN EVERETT MILLAIS.

Es dürfte unter allen englischen Malern keinen von so charakteristisch englischem Typus geben, wie *Sir John Everett Millais*. Dies ist sowohl aus seiner Malweise, wie aus der Wahl seiner Motive ersichtlich. Selbst in seinem Acusseren zeigt sich der Engländer unverkennbar. Der grosse, kräftig gebaute Mann mit dem frischen, wohlgebildeten Gesicht — Kinn und Oberlippe glattrasirt — macht ganz den Eindruck eines Gentleman vom Schlage der englischen Gutsbesitzer. Weder in seiner Lebensweise, noch in seinem Anzug tritt irgendwie das Bestreben hervor, besonders genial oder aesthetisch erscheinen zu wollen. Am Reiten, Jagen und Lachsfischen in den Hochlanden findet er das grösste Vergnügen. Seine Photographieen zeigen ihn uns nicht etwa im Malerrock mit der Palette in der Hand, sondern in der Tracht, welche die Freunde der Jagd im schottischen Hochlande lieben, einem Anzug von leichtem Köperstoff; so auch einmal auf einem Gartenstuhl sitzend, wie er, als Gast in einem schottischen Landhause soeben vom Lachsfischen heimgekehrt ist und seinen grossen Fang — die Beute muss ihre fünfzig Pfund wiegen — neben sich im Grase liegen hat. Vor mir habe ich den Abdruck einer Skizze von *Leech* (dem berühmten Zeichner des Punch), die *Millais* als Parforce-Reiter darstellt, wie er just im Begriff ist, über eine Hecke und einen Graben wegzusetzen, offenbar fest entschlossen, als Erster beim Halali zu sein.

So das Bild des äusseren *Millais*, und dasselbe ist mit dem inneren Menschen völlig übereinstimmend. Seine geistige Atmosphäre ist die einer frischen, graden, wesentlich realen Natur von durchaus englischer Eigenart, und daher konnte es ihm nicht an der Sympathie seiner Landsleute fehlen, die denn auch nicht wenig stolz auf diesen Künstler sind. Er ist von dem Stoff, aus welchem eher Menschen der That, als Künstlernaturen gebildet sind, und in seinen Schöpfungen ist der hervorstechende Zug eine gewisse derbe Aufrichtigkeit und Gradheit des künstlerischen Ausdrucks. Seine Nichtachtung aller conventionellen Regeln streift fast an Befürwortung des Empirismus in der Kunst. Weder in seiner Rede, noch in seinem künstlerischen Schaffen tritt er den ernsteren Problemen des Lebens näher. Er malt keine allegorischen Bilder wie sein College *Watts;* er trachtet nicht, gleich *Herkomer*, die tiefe Poesie der



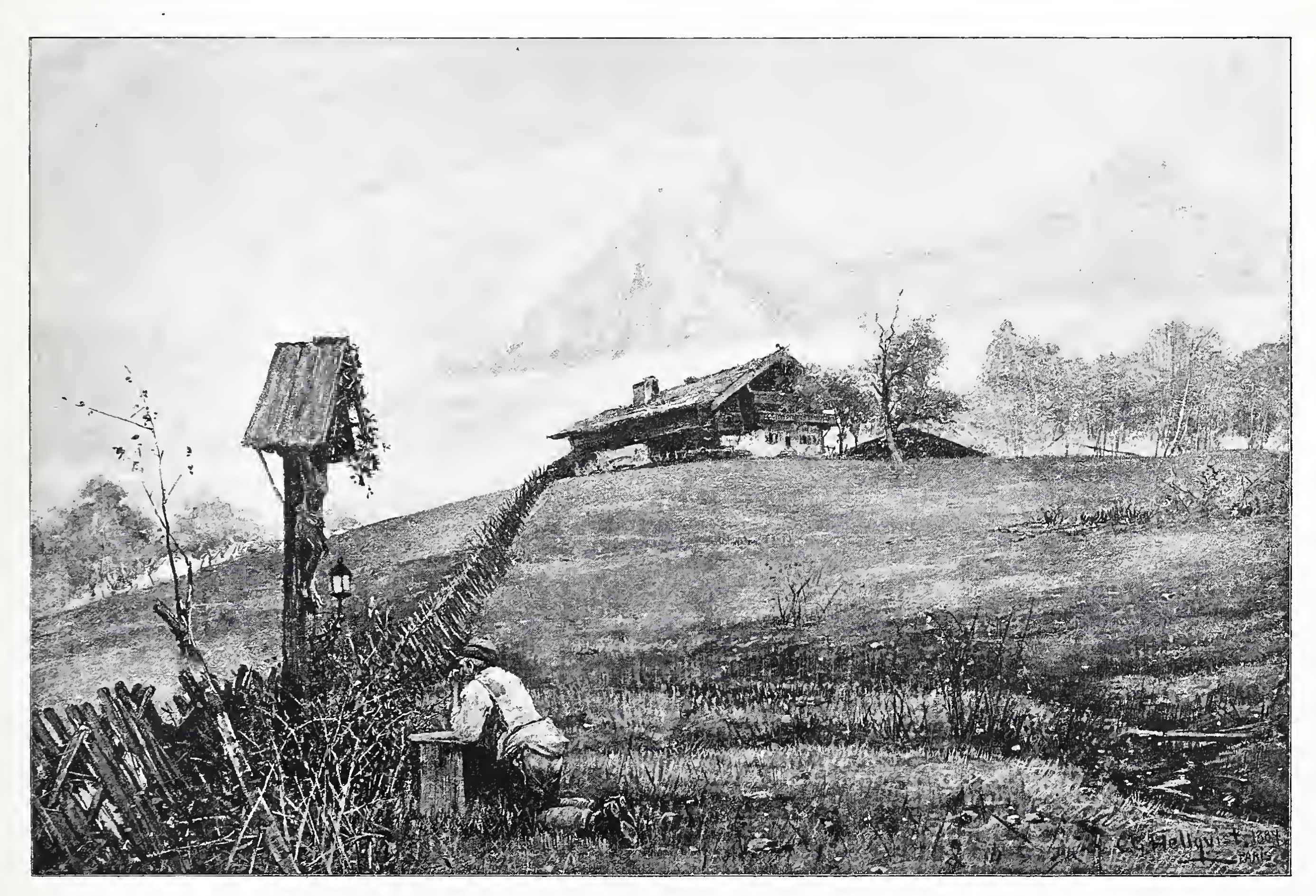
James Guthrie pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Obstgarten.



Natur zu erfassen. Ein Vergleich seiner Landschaften mit denen des bayerisch-englischen Malers würde etwa dieselben Unterschiede ergeben, wie ein Vergleich der landschaftlichen Schilderungen *Sir Walter Scott's* und derjenigen *Schiller's.* Wiedergabe und Stimmung sind unbestreitbar schön, aber von Tiefe, feinerem Gehalt oder poetischem Gedanken ist wenig vorhanden. *Millais* ist ein durchaus moderner Künstler, der mehr findet als erfindet, der mehr nach Kraft im Ausdruck, als nach einer idealistischen Behandlungsweise strebt; ein grosser Meister, zielbewusst und energisch, aber weder ein Poet, noch ein Idealist.

John Everett Millais ist am 8. Juni 1829 in Southampton geboren, und seine Familie stammt aus Jersey, woher er seinen französischen Zunamen hat. Als er fünf Jahre zählte, nahm ihn sein Vater mit nach Dinan in der Bretagne, und hier offenbarte er durch Skizziren der französischen Offiziere, welche er in der Umgegend sah, zuerst sein merkwürdiges Talent zum Zeichnen. Nach England zurückgekehrt, wurde er sodann im Jahre 1838 von seinen Eltern dem Präsidenten der Kgl. Academie zugeführt und Letzterer um seinen Rath hinsichtlich der Bestimmung ihres Sohnes zum Künstler gebeten. *Sir Martin Shee,* der damalige Präsident, kannte die Schwierigkeiten und das Risiko der Künstlerlaufbahn so gut, dass er Alle zu entmuthigen pflegte, die ihm den Wunsch kundgaben, dieselbe zu erwählen. Dieses Mal jedoch waren die ihm vorgelegten Beweise von Genie so bedeutend, dass ein entmuthigender Bescheid gar nicht möglich war. Als er die seiner Prüfung unterbreiteten Zeichnungen des neunjährigen Knaben sah, gab er dem Elternpaar seine Befriedigung in warmen Lobsprüchen zu erkennen. «Die Eltern eines so begabten Kindes», sagte er, «sollten so viel in ihrer Macht steht, für die Ausbildung seiner Fähigkeiten thun und ihm in der Carriere, für welche die Natur es offenbar bestimmt hat, förderlich sein».



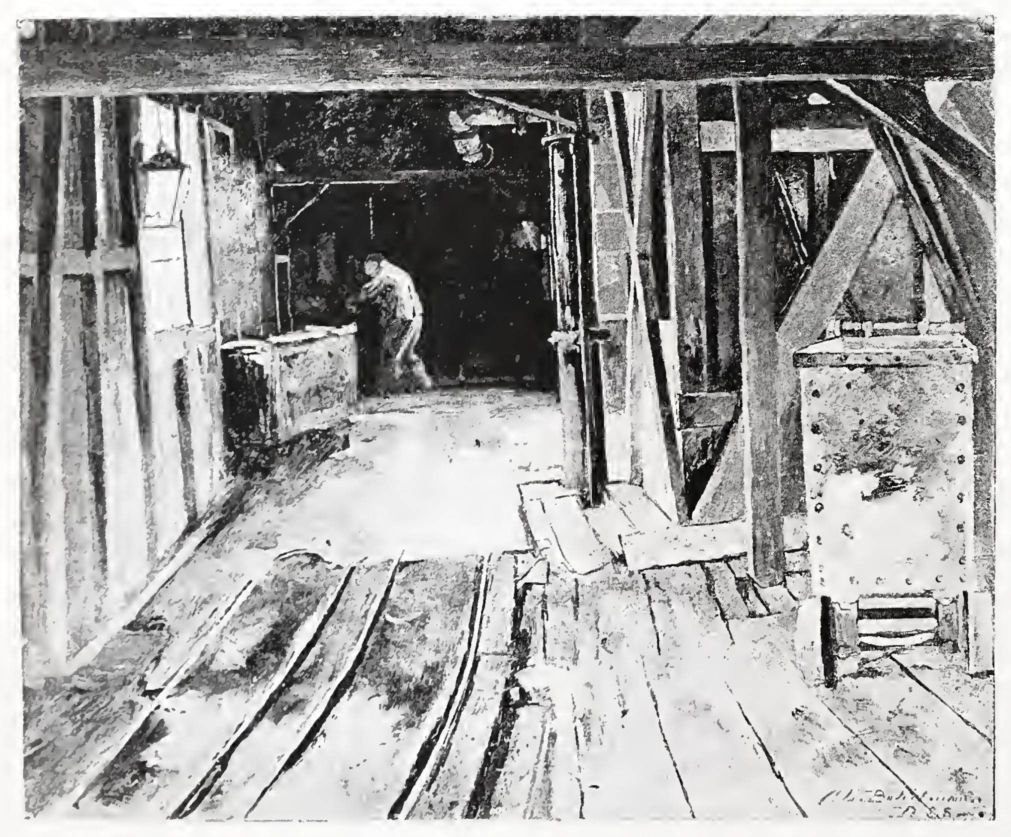
† *C. G. Hellqvist.* Studie von Berchtesgaden.

Auf Grund dieses so entschieden günstigen Ausspruches wurde das noch mit Leinenkittel und weissem Kragen bekleidete Knäblein auf eine zu jener Zeit be-

rühmte Vorbereitungsschule gebracht, wo er seine Studien ernstlich begann. Mit elf Jahren kam er auf die Academie, die noch niemals vorher oder nachher einen so jungen Schüler besessen; und als Dreizehnjähriger erhielt er eine Preismedaille für Zeichnen nach der Antike. Im Alter von fünfzehn Jahren malte er schon, und mit siebzehn stellte er ein grosses historisches Bild aus, «Die Gefangennahme des Inka durch Pizarro». In diesem Gemälde, das eine französische Kritik damals zu den besten historischen Bildern des Jahres rechnete, offenbarte sich ein bei einem so jungen Maler ganz erstaunliches Geschick für Composition und effectvolle Behandlung. Keine Spur von Unreife war daran zu bemerken. Ein englischer Schriftsteller sagte darüber sehr richtig: «Man könnte es eher für ein geistvolles, mit Glück ausgeführtes Werk von einem gereiften Maler jener Zeit halten, da die englische Kunst sich noch in einem ziemlich conventionellen Stadium befand, und auf skrupulöse historische Treue nicht allzuviel Gewicht gelegt wurde».

Die nächsten beiden Bilder *Millais'* «The Widow's Mite» (Das Scherflein der Wittwe) und «Elgiva» — ausgestellt im Jahre 1847 — waren in demselben Stil gehalten. Aber sein berühmtes, 1849 ausgestelltes Gemälde «Isabella» liess sowohl im Motiv, wie in der Behandlungsweise eine überraschend veränderte Richtung erkennen; es war ein offener Protest gegen die alten, conventionellen Ideen und Methoden. Denn bei *Millais* hatte sich inzwischen der Einfluss der präraphaelitischen Schule geltend gemacht, und er war ein eifriger Verfechter ihrer, für die schönen Künste und die Poesie aufgestellten Lehren geworden.

Die viel besprochene Kunstschule der Präraphaeliten bestand im Jahre 1848 aus einer kleinen Gruppe, fünf Maler, einen Bildhauer und einen Schriftsteller umfassend, die sich zum ehrlichen Kampf gegen die gewissenlose, saloppe Arbeit der Künstler ihrer Zeit verbündet hatten. Ernstes Streben war ihre Losung; und dieses Streben sollte überall zu erkennen sein. Bis in die kleinste Einzelheit sollte jedes Gemälde sorgfältigst ausgeführt werden, selbst, wenn es sein musste, auf Kosten des Gesammteffects. Was nicht in saubester Vollendung ausgeführt war, galt ihnen für Pfuschwerk und das Scheuen von Mühe und Arbeit für Todsünde. Freilich legten sie minder Werth auf grossartige Auffassung und harmonische Anordnung, denn auf peinliche Behandlung des Gegenstandes. Besonders kam es den Präraphaeliten auch auf die lehrhafte Seite der Kunst an, und sie verlangten, dass dieselbe mit directer und bewusster Absicht zur Förderung des Guten in moralischem Sinne dienen solle. Sodann hielten sie auf strenge Darstellung der Natur, wie sie ist und verwarfen jedes Idealisiren derselben. Wollte z. B. ein präraphaelitischer Künstler den heil. Joseph oder die Jungfrau Maria malen, so musste er sich ein möglichst charakteristisches Modell zu verschaffen suchen; hatte er ein solches gefunden, so war eine modificirte Darstellung desselben in keiner Weise zulässig; es musste gerade so gemalt



C. L. Bokelmann, Düsseldorf. Interieur-Studie.

werden, wie es war. Aus dem Allen ist leicht ersichtlich, zu welchen unkünstlerischen Absonderlichkeiten Diejenigen verleitet werden mussten, welche die Lehren dieser Schule buchstäblich befolgten; andererseits ist aber auch der wohlthätige Einfluss nicht zu verkennen, den ein solches Evangelium der Naturwahrheit in einer Zeit ausüben musste, wo Alles in unserer Kunst infolge gänzlichen Mangels an richtiger Beobachtung erkünstelt war. Es ist Thatsache, dass die präraphaelitische Bewegung auf die moderne englische Kunst sowohl, wie auf das moderne englische Leben von unschätzbarer Einwirkung gewesen ist. Die Begründer der Schule haben sich Einer nach dem Anderen von den Uebertreibungen der ursprünglich aufgestellten Ideen losgesagt, aber die Frucht der damals gelegten Saatkörner ist deutlich auf jedwedem Kunstgebiet in England an den Fortschritten ersichtlich, die daselbst während der letzten vierzig Jahre in der Naturtreue und der Sorgfalt bei Detailzeichnung und Farbengebung, wie im Hervorbringen edler Formen erzielt worden sind.

C. L. Bokelmann, Düsseldorf. Naturstudie.

Der Einfluss der Präraphaeliten auf *Millais* war genau derselbe, welchen sie auf die Kunstwelt im Allgemeinen hatten. Die von ihnen gepredigte Gründlichkeit im Studium der Natur, der Fleiss, mit welchem sie überall die höchste Wirklichkeit zu erreichen strebten, zogen ihn indessen mehr an, als ihre didaktischen Tendenzen, die seiner Natur selbstverständlich wenig zusagen konnten. Nachdem er sich eine Zeit lang vorschriftsmässig in fast sklavisch treuen Nachahmungen und einer mit mikroskopischer Genauigkeit ausgeführten Detailmalerei geübt hatte, brach er schliesslich die Ketten der starren präraphaelitischen Satzungen und schwang sich zu dem freieren Standpunkt eines Meisters auf, dessen Können zwar im getreuen Befolgen von Gesetzen wurzelte, doch solchen, welche die grosse Lehrmeisterin Natur ihm vorgeschrieben hatte.

Vier Gemälde *Millais'*, die alle mehr oder minder werthvoll sind, stammen aus der Zeit, da er noch wirklich zur Gemeinde der Präraphaeliten gehörte und seine Werke mit deren Chiffre bezeichnen durfte. Zu dem ersten dieser Bilder, « Isabella » ist das Motiv *Keats'* poetischer Version der bekannten Erzählung Boccaccio's entnommen. *Millais* hat für seine Darstellung die Scene erwählt, da die Familie beim Mittagsmahl versammelt ist. Lorenzo, zu Isabella gewandt, verräth seine Liebe in einem Blick, den ihre beiden gegenüber sitzenden Brüder (die « Geldsäcke », wie *Keats* sie nennt) sofort verstehen. In diesem Gemälde hat der Künstler seine Kunst vollständig verläugnet; von Schönheit der Composition, von Harmonie der Zeichnung ist keine Spur darin vorhanden; er hat einfach versucht, sich den Vorgang zu vergegenwärtigen und hat ihn dann ohne Weiteres hingemalt. Ausserdem ist das Bestreben ersichtlich, die Steifheit der älteren italienischen Malerschule nachzuahmen. In einem Punkte ist das Werk jedoch eine wahre Kraftprobe, denn die Aufgabe, ein Dutzend Personen nahezu im rechten Winkel vom Beschauer gesehen, an einem schmalen Tische sitzend darzustellen ist eine ungeheuer schwierige. Sodann weisen die Köpfe (fast sämmtlich Portraits von Mitgliedern der präraphaelitischen Brüderschaft) eine seltene Mannigfaltigkeit des Ausdrucks auf; und besonders anziehend wirkt das Ge-

sicht der Isabella, deren Züge eine Lieblichkeit, Sanftmuth und Formenreinheit besitzen, wie sie *Millais* in seinen späteren Werken niemals schöner hervorgebracht hat.

Zu den besten aus dieser Phase seiner künstlerischen Entwicklung hervorgegangenen Werken *Millais'* gehören auch «Ferdinand und Ariel» und «Christus im Hause seiner Eltern» oder «die Zimmerwerkstatt», wie dieses letztere Bild allgemein benannt wird. Die in «Ferdinand» dargestellte Scene ist die, wo der Prinz von Neapel zuerst seinen Fuss auf Prospero's Eiland setzt. Dem Beschauer zugewendet, die Hand zum Ohr erhoben, schreitet er, den Tönen der ihn lockenden Musik lauschend, fast auf den Zehen daher. Ariel, der schmucke, flinke Geist, erscheint durch eine sonderbare Laune des Malers in einen hässlichen grünen Kobold verwandelt. Hiedurch ist die Poesie des Motives zerstört; auch wird die Wirkung durch die harte Farbengebung der Gestalt des Geistes wie der Vegetation beeinträchtigt, so dass dieses Bild trotz des schönen Ausdrucks im Antlitz des Prinzen und aller Sorgfalt, die der Künstler auf jede Einzelnheit verwendet hat, keinen angenehmen Eindruck hervorbringt.

Als «Christus im Hause seiner Eltern» ausgestellt wurde, erregte dieses Gemälde einen Sturm der Entrüstung im britischen Publikum, denn die hier dargelegte Auffassung von biblischen Gegenständen war eine völlig neue. Das Bild zeigt uns die Werkstatt, wo der jüdische Zimmermann Joseph mit seinen Gesellen im Beisein der ganzen Familie sein Handwerk übt. Der Knabe Jesus, der vor der Hobelbank steht, hat sich die Hand verwundet. St. Joseph beugt sich vorüber, um die Wunde zu besichtigen; die heilige Maria kniet neben dem Kinde, zärtlich bestrebt, es durch Liebkosungen zu trösten. Der heil. Johannes bringt Wasser in einem hölzernen Gefäss herbei. Jenseits der Hobelbank ist die schon bejahrte heil. Anna im Begriff, den Nagel, der das Unheil verschuldet hat, aus dem Holzwerk zu ziehen, während ein Geselle, der auf der anderen Seite steht, den Vorgang beobachtet. Durch das offene Fenster sieht man eine Schafhürde und das freie Land. Auf dem Fussboden der Werkstatt sind Hobelspäne hingestreut, an den Wänden hängen allerlei Werkzeuge. Diese realistische Behandlungsweise einer Scene aus dem Leben der heiligen Familie empörte die Kritiker jener Zeit, in welcher der ehrwürdige Nimbus noch als conditio sine qua non des religiösen Gefühls angesehen wurde. Sie fanden es abscheulich, dass die Familie Jesu in Verbindung mit allen gemeinen Einzelnheiten einer ärmlichen Zimmerwerkstatt dargestellt, dass nicht einmal die Misere und der Schmutz einer solchen Umgebung getilgt worden; ja, dies Alles sogar mit einer widerwärtigen Genauigkeit gemalt war. In dem ganzen Jahr hörte man fortwährend von diesem Gemälde *Millais'* sprechen, und die Urtheile lauteten keineswegs schmeichelhaft. Er wurde nicht allein in der Kunst, sondern auch im Punkte der Religion für einen Ketzer erklärt. Und doch hat dieses viel geschmähte und wenig gelobte Werk einen grossen Einfluss ausgeübt. Denn wir haben allen Grund für die Annahme, dass wir die bei Weitem gesündere und einfachere Weise, in welcher religiöse Gegenstände jetzt in der englischen Kunst, wie auch in der anderer Länder behandelt werden, wenigstens grossentheils dem «widerwärtigen» Realismus verdanken, dessen sich die präraphaelitische Schule auf diesem Gebiete bestrebt hat. Der jugendliche Eifer ihrer Vertreter hat dieselben zu Uebertreibungen in der realistischen Behandlungsweise verleitet, aber heute sind diese Uebertreibungen abgethan, und die Wahrheit, welche den Lehren der Präraphaeliten zu Grunde liegt, ist klar zu Tage getreten. In einer Hinsicht indessen sind *Millais* und seine Schule im Realismus nicht weit genug gegangen. Obwohl nach genauester Durchführung der historischen Details strebend, begingen sie den Missgriff, für ihre biblischen Gestalten Modelle englischer Nationalität, anstatt semitischer Race zu wählen. Hierdurch stehen ihre Gemälde in Bezug auf naturgetreue Darstellung weit hinter denen von *Wereschagin*, *Morelli* und *Munkacsy* zurück. Das Jahr 1851 brachte uns noch drei präraphaelitische Gemälde von *Millais'* Pinsel — eine Illustration zu *Tennyson's* «Mariana»; «Die Rückkehr der Taube zur Arche Noahs» und «Des Holzfällers Tochter»; welch letzteres eine poesielose Illustration zu einem höchst unpoetischen Gedicht ist. Dieses Bild, so wenig anziehend die Hauptfiguren desselben auch sind, weist indessen in manchen Einzelheiten die schönsten Proben von Naturtreue auf, welche der Künstler jemals geliefert. Die Baumstämme, das Unterholz, die Erdbeeren, welche der Knabe in der Hand hält, sind mit einer unvergleichlichen realistischen Wahrheit wiedergegeben. Folgende kleine Mittheilung zeigt die Wichtigkeit, mit der *Millais* damals das Detail zu behandeln pflegte. Er malte sein



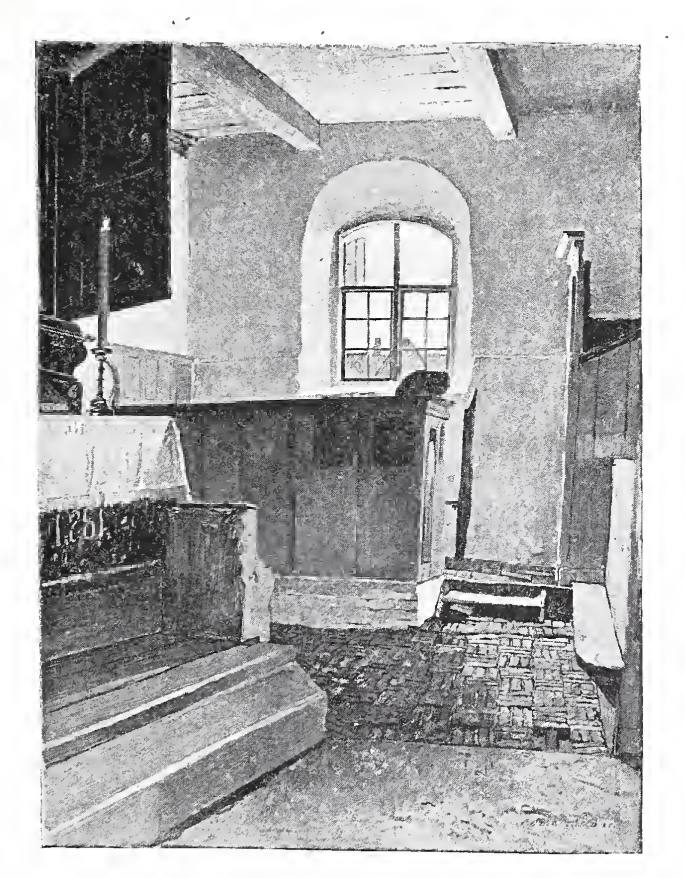
Carl Gustav Hellqvist pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Klostergarten.



Bild im März, also zu einer Zeit, wo Erdbeeren rar und theuer sind; er musste aber seine Erdbeeren haben, und er kaufte sie; dann malte er sie mit liebevoller Sorgfalt und genoss sie nachher mit vielem Behagen gemeinschaftlich mit seinen präraphaelitischen Kunstgenossen in andächtiger, dankbarer Stimmung. Durch dieses von Jugend an auf das Detail verwendete Studium hat *Millais* die Fähigkeit erworben, welche ein charakteristisches Merkmal seines Pinsels geworden ist — seine Meisterschaft in der Darstellung von Stoffen, die überall zu Tage tritt, wo er auf der Höhe seines Könnens steht, was in den letzten Jahren, seit er alt und auch ein wenig farbenblind geworden, freilich nicht immer der Fall ist. Der Beschauer fühlt sich versucht, die Stoffe anzufühlen, so überraschend wirkt der Eindruck von Naturwahrheit, den sie hervorbringen. Die präraphaelitische Schulung hat ihm eine Herrschaft über seinen Pinsel verliehen, wie sie in der heutigen englischen Künstlerschaft fast einzig dasteht. Jeder Strich wirkt, und nirgends macht sich nutzlose Kraftvergeudung bemerkbar. Ohne Uebertreibung darf von seinen schönsten Gemälden aus seiner besten Zeit behauptet werden, dass in ihnen die Farbenpracht und kraftvolle Pinselführung eines *Velasquez* und *Tizian* vereint ist, ohne dass ihr Schöpfer irgendwie zum Nachahmer dieser grossen Meister geworden wäre. Seine Kraft ist der ihren verwandt, bei ihm aber zum modernen Ausdruck gelangt.



C. L. Bokelmann, Düsseldorf. Kirchen-Interieur.

Noch ein ganz besonders hervorstechender Zug, den *Millais*' Werke aufweisen, ist die Art, wie er das Auge zu malen versteht. In dieser Kunst ist er facile princeps, und hierin hat er die grösste Aehnlichkeit mit *Tizian*. Die von *Millais* dargestellten Augen sehen nicht im geringsten wie gemalt aus, sie blicken gleich natürlichen, lebendigen Menschenaugen von der Leinwand herab.

«Des Holzfällers Tochter» bildet den Abschluss der streng präraphaelitischen Gemälde *Millais*'. Im Jahre 1852 schlug er einen anderen Ton an; in seinem neuen Werke «Der Hugenott» zeigte er sich frei von den Uebertreibungen seiner bisherigen Schule, ohne indessen von ihrem Hauptprincip, dem der Gewissenhaftigkeit, abzuweichen. Die beiden Liebenden, die sich an einem unbelauschten Platz getroffen haben, um am Abend vor der Bartholomäusnacht Abschied von einander zu nehmen, sind ein wenig steif, doch mit grosser Wahrheit des Gefühls aufgefasst. Die Detailmalerei ist zwar vorhanden, doch nicht mehr mit übertriebener Peinlichkeit als etwas Selbständiges behandelt, sondern nur als Mittel zum Zweck benutzt. In Haltung und Miene des Liebhabers, welcher das Haupt der Geliebten an seiner Brust hält, während seine freie Hand die weisse Schärpe, das Abzeichen der Katholiken, von sich weist, mit der sie, um ihn vor dem Tode zu schützen, seinen Arm umwinden will, ist die Fassung angesichts der über ihm schwebenden Gefahr in edler Weise zum Ausdruck gebracht.

Wie im «Hugenott», so auch in dem «Geächteten Royalisten» (1853), der «Flucht eines Ketzers» (1857), dem «Schwarzen Braunschweiger» (1860), in «Effie Deans» (1877) und «Der Braut von Lammermoor» (1878), gibt das Bewusstsein der drohenden Gefahr dem Antlitz des Mannes ein ernstes, fast finsteres Gepräge, welches diese Liebesscenen vor widerlicher Sentimentalität oder allzu starker Leidenschaftlichkeit bewahrt, wie sie in derartigen Bildern unserer modernen Maler so oft hervortreten. Auch hierin zeigt sich *Millais* als echter Engländer, dem jedweder Mangel an Selbstbeherrschung missfällt.

In allen diesen Gemälden, wie in «Isabella» und «Ophelia» hat *Millais* das Motiv einem seiner Hauptgrundsätze gemäss behandelt, der darin besteht, dass

er den Ausgang der von ihm geschilderten Situation unentschieden lässt. Die tragische Katastrophe bleibt unberührt, die dargestellten Personen erscheinen nur unter dem Schatten des sie bedrohenden Unheils, und die Ungewissheit ihres Geschicks erhöht das Interesse, welches die Scene einflösst. Ein charakteristischer Zug, der in diesen Werken *Millais'* hervortritt, ist seine Auffassung der Frauen, die er, laut seiner eigenen Erklärung, als Wesen malt, die Liebe einflössen sollen. «Erst seit *Watteau* und *Gainsborough*», sagt er, «ist der Frau in der Kunst die ihr gebührende Würdigung zu Theil geworden. Die Niederländer hatten keine liebevolle Art, die Frauen zu malen. Die Italiener machten es nicht besser. Die Frauenbilder von *Rembrandt* und *Van Dyck*, von *Tizian*, *Raphael* und *Velasquez* sind herrlich als Schöpfungen der Kunst, wer aber würde sich versucht fühlen, solche Weiber zu küssen? *Watteau*, *Gainsborough* und *Reynolds* haben uns erst gezeigt, wie der Frau gerecht zu werden und ihr Liebreiz wieder zu geben ist». Dieser Ausspruch des Künstlers ist viel zu absolut, um ganz wahr zu sein und verräth eine gewisse Unkenntniss der italienischen Kunst, auch vielleicht einen Mangel an Duldsamkeit gegenüber der Art, wie die uns fremden Völker die Liebe verstehen; immerhin jedoch sind diese Worte von Interesse, weil sie eines solchen Meisters Ansicht enthalten.

Im Jahre 1853, gleichzeitig mit seiner «Ophelia», auf welchem Bilde die überaus peinliche Ausführung des mit Wiesenpflanzen überwucherten Teiches den präraphaelitischen Einfluss noch allzu deutlich verräth — führte *Millais* dem Publikum ein Werk vor, das seine entschiedene Befreiung von der früheren extremen Richtung bekundet. Der «Entlassungsbefehl» ist eines der kraftvollsten Gemälde, das dieser Meister je geschaffen hat. «Es trägt den Stempel der Wahrheit im höchsten Maasse», sagte ein wohlbekannter englischer Kunstkritiker, «und wenn das hier dargestellte Ereigniss, dass die Frau eines schottischen Hochländers den für ihren Gatten erwirkten Pardon einem widerwilligen Kerkermeister bringt, sich überhaupt zugetragen hat, so muss es so und nicht anders dabei zugegangen sein». In den Zügen des Weibes sehen wir die Gefühle desselben ungemein lebendig zum Ausdruck gebracht; wir lesen in diesem klugen Antlitz Liebe zu dem Gatten, berechtigten Stolz auf ihre That, und in dem halb scheuen Blick auf den Kerkermeister Triumph über die machthabende Gewalt — hier durch die scharlachrothe Uniform des Schliessers versinnbildlicht. Das Gesicht des Gatten ist verhüllt. Der Hund sieht aus, als lebte er. Das Kind in den Armen der Frau ist eine herrliche Studie eines schottischen Hochländersprösslings mit gebräunten Beinen, deren Fleischton wunderbar lebenswarm gemalt ist. Die Inschrift unter dem Bilde «1746» deutet auf die Zeit des jakobitischen Aufstandes. Der Kopf der Frau auf dem Bilde trägt die Züge einer schottischen Dame, die im Jahre 1854 die Gattin *Millais'* wurde. In demselben Jahre ward er auch zum «Associate» der Kunstacademie erwählt, deren ordentliches Mitglied er 1864 geworden ist. Vom Jahre 1854 an hat *Millais* eine zu grosse Zahl von Gemälden hervorgebracht, als dass wir sie alle nennen könnten. Auch haben Stil und Motive fortwährend gewechselt. Das Beiwerk, welches er jetzt nur noch gebührendermaassen als Beiwerk behandelte, begann in späteren Jahren mitunter Spuren von Ueberhastung und Mangel an Sorgfalt zu zeigen. Auch entlehnte er seine Motive immer seltener romantischen Stoffen und wandte sich mehr und mehr dem Alltagsleben, dem häuslichen oder anekdotischen Genre zu.

Seine Fähigkeit als Landschaftsmaler gab *Millais* zuerst 1856 in dem Gemälde «Autumn Leaves» (Herbstlaub) zu erkennen. Vier junge Mädchen — zwei von vornehmer Herkunft, die beiden anderen Kinder des Volkes — tragen dürres Laub zum Verbrennen zusammen, ohne von dem herrlichen Glanz des abendlichen Himmels hinter ihnen etwas zu bemerken. «Autumn leaves», sagt der berühmte Kunstkritiker *Ruskin*, «ist bei Weitem das poesievollste Werk, welches der Künstler bis jetzt geschaffen hat; auch, so viel ich weiss, die erste völlig gelungene Wiedergabe des Zwielichts, welche wir besitzen. Es ist leicht, und auch oft versucht worden, das Dunkel im Zwielicht zu malen, aber in dem Dunkel die Gluth des Abendhimmels darzustellen, das ist etwas ganz Anderes, und obwohl diese Gluth *Giorgione* nahezu gelungen sein mag, so hat er doch niemals den in den Thälern lagernden Nebel zur Anschauung gebracht. Beachtenswerth ist auch der Purpurschein auf der nahen, langgestreckten Hügelreihe und das Blau des in der Ferne emporragenden Berggipfels».

Dieses ihm neue Fach festhaltend und zu Mr. *Ruskin's* Aerger mehr und mehr der impressionistischen Richtung folgend, malte *Millais* das 1857 ausgestellte Bild «Sir Isumbras an der Furth». Ein alter Ritter



Eduard Schleich jun. pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Landschaft.



reitet eines Junitages im Zwielicht heimwärts, und der Staub der Tagesreise liegt auf seiner goldenen Rüstung. An einer Furth hat er zwei Kinder getroffen und diese zu sich emporgehoben, um sie über das Wasser zu bringen. Die Landschaft ist anmuthig, und die Art, wie die Gestalten gemalt sind, deutet schon die Manier an, die fünfzehn Jahre später zum charakteristischen Merkmal der Gemälde *Millais'* werden sollte. Im Jahre 1871 hat er sein erstes rein landschaftliches Bild geschaffen — «Chill October» (Oktoberkühle), welches Werk mit dem Namen des Künstlers unlösbar verknüpft ist. Seine Landschaften, verhältnissmässig wenig an der Zahl, tragen sämmtlich den strengen Charakter der schottischen Scenerie, für welche der Künstler so viel Interesse und Verständniss besitzt, wovon auch das schöne Werk der diesjährigen academischen Ausstellung zeugt, das er mit dem Citat aus *Byron's* «Childe Harold» betitelt hat: «The moon is up, and yet it is not night». (Der Mond ist aufgegangen, doch Nacht ist es noch nicht.) Sie alle zeigen uns die Natur, wie ein Auge sie erblickt, das scharf und richtig zu sehen vermag; die Stimmung in diesen Bildern ist wirklich vorhanden, oder es ist die, welche den Beschauer erfüllt, nicht eine ihm von dem Maler fertig unterbreitete. *Millais'* Landschaften sind keine Idealisirungen und bekunden die kräftige Hand eines nach Realismus strebenden Künstlers.

Daneben liess er die idealen Gegenstände keineswegs gänzlich fallen. Im Jahre 1863 stellte er ein berühmtes Bild dieser Art «Der Vorabend von St. Agnes» aus, (nach *Keats'* Gedicht, worin ein Mädchen am Namensfeste dieser jungfräulichen Märtyrerin den Geliebten im Traum zu sehen hofft). Der einzige, nicht ganz unberechtigte Tadel an diesem Bilde wäre vielleicht der, dass die Gewänder der Jungfrau nicht gefällig genug arrangirt sind; von feinster, vollendet harmonischer Behandlung des Kolorits zeugt indessen der herrliche Effekt des Mondlichtes, das durch ein gemaltes Fenster fallend, «auf Madeline's schöner Brust in warmen Tinten leuchtet».

C. L. Bokelmann, Düsseldorf. Skizze zu einem Fabrik-Bilde.

Zu diesen Gemälden mit romantischen oder idealen Motiven gehört auch «Jeanne d'Arc», bemerkenswerth wegen des vortrefflich gelungenen Gesichtsausdrucks der Jungfrau, der zugleich Schmerz, Zweifel und begeisterten Glauben bekundet; weitere Bilder dieses Genres sind «Die Kindheit Raleigh's» (zwei lebhaft blickende Kinder lauschen mit äusserster Spannung den Abenteuern, die ihnen ein alter Seefahrer erzählt); sodann «Die Prinzen im Tower», wo die beiden Knaben furchtsam am Absatz einer geheimen Treppe stehen; «Die Prinzessin Elisabeth im Gefängniss von St. James». (Diese unglückliche Prinzessin, welche mit 15 Jahren nach einem Leben der Gefangenschaft starb, ist dargestellt, wie sie einen Brief an das Parlament mit der flehentlichen Bitte schreibt, sie nicht ihrer treuen Diener zu berauben); und «Die nordwestliche Meerfahrt». Letzteres Bild, 1874 gemalt und ausgestellt, zeigt uns einen alten Seemann, der an einem, nach der See liegenden geöffneten Fenster sitzend, mit lebhafter Spannung den Bericht einer Nordpol-Expedition anhört, welchen ein schönes junges Mädchen ihm vorliest, das ihren Platz zu seinen Füssen hat und seine Hand in der ihrigen hält. An dem Bilde ist

besonders die bewundernswerthe Behandlung der Stoffe und des Beiwerks hervorzuheben. Der Künstler hat hier zwischen sklavischer Nachahmung und sorglosem Skizziren die glückliche Mitte getroffen. Der schöne Kopf des Alten weist die Züge *Trelawney's* auf, des Freundes von *Byron* und *Shelley*, bekannt wegen seiner Abenteuer in den östlichen Gewässern und als Philhellene, der auch nach *Byron's* Tode fortfuhr, für die Griechen zu kämpfen.

Im Jahre 1863 hat *Millais* sich in einem ihm neuen Fach versucht, und zwar mit ausserordentlichem Glück. Sein damals gemaltes Bild, «Die erste Predigt», war das erste jener Kinderbilder, als deren Schöpfer *Millais* eine spezielle Berühmtheit erlangt hat. Das Bild stellt sein eigenes Töchterchen dar, wie es mit herabhängenden Beinen auf einer hochlehnigen Bank sitzend, die verwundert dreinblickenden Augen zu dem Predigenden empor richtet. Ein anderes, entzückendes Bild aus der Kinderwelt, «Die Menuett», stellt ein kleines Mädchen dar, das die gravitätischen Pas des Tanzes mit peinlicher Gewissenhaftigkeit ausführt. Diese reizenden Kinderbilder, an denen auch die originelle Idee sehr ansprechend wirkte, sind dem Publikum fast zum Ueberdruss in zahllosen Vervielfältigungen vorgeführt worden. Auf diese beiden Bilder folgte eine ganze Reihe mit allgemeinem Beifall aufgenommener Darstellungen aus dem Kindesleben; Scenen, deren Motive freilich oft der allerunbedeutendsten Art sind — zuweilen genügte ein hübsches Kindergesicht allein, den Künstler zu inspiriren — in denen sich aber der *Millais*'sche Genius von seiner wohlthuendsten und liebenswürdigsten Seite zeigt.

Millais' Fähigkeit einer lebenstreuen Wiedergabe der Wirklichkeit bekundet sich auch in seinen Portraits, die so vorzüglich sind, dass sie denen so manchen alten Meisters würdig an die Seite gestellt werden können. Kraftvoll und lebendig in der Auffassung, lassen diese Bildnisse den scharfen, sicheren Beobachterblick erkennen, von dem die Kunstschöpfungen *Millais*' überhaupt zeugen. Seine beiden Bildnisse *Gladstone's*, diejenigen des Kardinals *Newman*, *John Bright's*, *Disraeli's* und Lord *Salisbury's* werden als historische Erinnerungen aus dem 19. Jahrhundert einen bleibenden Werth behalten. *Gladstone's* feuriges Auge und sein etwas kraftloser, von Sentimentalität zeugender Mund; Kardinal *Newman's* feines, durchgeistigtes Antlitz, dessen Zartheit angenehm mit der wundervoll gemalten Scharlachrobe contrastirt; der grosse Löwenkopf des berühmten Radikalen *John Bright*; die unzuverlässige, schlaue, selbstbewusste Miene des Tory-Führers *Disraeli*; der auf Hartnäckigkeit und einen etwas engen Gesichtskreis deutende Ausdruck Lord *Salisbury's* — alle diese charakteristischen Züge werden den nach uns kommenden Generationen zur Belehrung über diejenigen Männer dienen, welche die geistigen und politischen Führer der englischen Nation um die Mitte und das Ende unserer Aera gewesen sind.

Zu *Millais*' glücklichsten Leistungen in der Bildnissmalerei gehört auch sein eigenes, für die in Florenz in der Gallerie der Uffizien befindliche Sammlung von Künstlerporträts gemaltes Bild. Die durchaus britische Gestalt, bekleidet mit einem Strassenanzug von echt englischem Schnitt und Stoff, bildet einen seltsamen Gegensatz zu den übrigen Malern, die sich hier zumeist in malerischer Tracht und Stellung präsentiren.

Seine Frauenbilder sind von ungleichem Werth; oft voller Geist und Leben, wie die drei am Spieltisch sitzenden, jungen weiblichen Gestalten in «Hearts are Trumps» (Coeur ist Trumpf); zuweilen aber mit so übertriebener Eleganz gekleidet, dass das Wesen der dargestellten Personen vollständig dagegen verschwindet, was freilich vom Standpunkt wahrheitsgetreuer Auffassung berechtigt genug sein mag.

Unter den Einzelgestalten, die *Millais* gemalt hat ist besonders sein «Yeoman of the Guard» zu erwähnen, dessen altersgefurchtes, von weissem Haar umrahmtes Antlitz den Beschauer fesselt, ohne dass diese Wirkung durch das leuchtende Roth und den Goldbesatz der alterthümlichen Gardeuniform im geringsten beeinträchtigt wird. «Wir sehen hier die sprödeste aller Farben», sagt ein Kritiker, «mit einer freien Sicherheit, unter vollständiger Wiedergabe ihres grellen Tones behandelt und dennoch den übrigen, mehr milden Tönen harmonisch eingefügt».

Millais hat sich jedoch nicht auf die Malerei in Farben beschränkt. Seit dem Jahre 1859 leistete er auch als fleissiger Zeichner für Holzschnitt Bedeutendes. Besonders hervorzuheben sind seine Illustrationen zu *Anthony Trollope's* «Orley Farm»; zu den Parabeln des Neuen Testaments (1864) und zu «Barry Lindon» in der Prachtausgabe der Werke *Thackeray's*.



C. Jordan pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Taufgang in Bozen.



Dieser Künstler ist eben, was die Engländer einen «all round man» nennen — in allen Sätteln gerecht. Die Besorgniss, den mir gegebenen Raum zu überschreiten, veranlasst mich, hier abzubrechen. Ich habe indessen einige der bedeutendsten Werke dieses productivsten aller englischen Maler besprochen. Er vereinigt die besten Eigenschaften der Engländer in sich — ihre kraftvolle Auffassung des wirklichen Lebens; ihre Abwehr jeder Sentimentalität; ihr feines Verständniss für Naturschönheit und für das Leben der Kinder, dazu den ebenfalls englischen Hang zum Empirismus (fragt er doch wenig nach Pinselstrich und Methode, wenn nur das Resultat ihm gefällt); und eine, den Engländern charakteristische Abneigung, in den Dingen etwas zu lesen, was nicht absolut darin vorhanden ist. So sind seine grossen und guten Eigenschaften sowohl, wie seine Mängel dem englischen Publikum sympathisch. Ohne Zweifel ist *Millais* ein Künstler ersten Ranges; ein vorzüglicher Portraitmaler und Landschafter; ein tüchtiger Colorist und trefflicher Zeichner, aber weder mit lebhafter Phantasie, noch besonders poetischem Empfinden begabt. Es ist wahrlich kein Wunder, dass ein Maler, der solcherart in seiner Kunst die hervorstechendsten nationalen Eigenthümlichkeiten seiner Landsleute zum Ausdruck bringt, der populärste aller lebenden Künstler Grossbritanniens ist.

H. Zimmern.

RÜCKBLICK AUF DIE PARISER AUSSTELLUNGEN.

Seit langen Zeiten haben die französischen Künstler einmüthig nur eine regelmässig wiederkehrende Jahres-Ausstellung veranstaltet, den weltbekannten «Salon». Dieser vereinigte die vornehmsten Werke der verschiedenartigsten Kunstrichtungen, er bot ausser der glänzenden Vertretung Frankreichs stets interessanteste Werke fremder Nationen und galt fast immer wieder für die werthvollste Kunstausstellung, welche zur Zeit auf dem Continent zu sehen war. Eine in Paris erlangte Auszeichnung dünkte den meisten Künstlern schätzbarer, als irgend eine andere; war es doch schon ein grosses Streben von Vielen, im Salon überhaupt nur aufgenommen zu werden.

Voriges Jahr nun entspann sich ein heftiger Künstlerstreit in der Weltstadt an der Seine und hochbedeutende Maler, welche jahrelang Hand in Hand gemeinsame Interessen verfochten hatten, spalteten sich in zwei feindselige Parteien. Die Institution des alljährlichen Salons blieb zwar vollständig in der althergebrachten Form bestehen — *Bouguereau* war es, der als Erster und Entschiedenster die conservativen Interessen wahrte — aber eine grosse Anzahl, darunter manche von Frankreichs gefeiertsten Künstlern, schloss sich von der ferneren Beschickung desselben nicht nur vollständig aus, sondern veranstaltete unter der Oberleitung des greisen, geistvollen *Meissonier* eine ganz selbstständige Ausstellung, welche denn auch schon im verflossenen Frühjahr auf dem Marsfelde in den Räumen der vorjährigen Weltausstellung ein prächtiges Heim gefunden hatte.

So sah Paris in diesem Jahre nun plötzlich zwei gefüllte Kunsthallen nebeneinander, welche beide überraschend reichlich beschickt worden waren. Das Publikum freute sich der Regsamkeit, welche die Künstlerkreise — mochten sie Ansichten vertreten, welche sie wollten — entfaltet hatten, und ohne sich weiter um deren Meinungsverschiedenheiten zu kümmern, ohne im geringsten für diese oder jene Partei Stellung zu nehmen, nahm es freudig hin, was so reichhaltig geboten wurde und benannte beide Ausstellungen als Salons, jeden nach dem Namen seines Hauptvertreters, nach *Bouguereau* und nach *Meissonier*. — —

Bei weitem am reichhaltigsten war der *Bouguereau*-Salon im Industriepalast neben den Champs Elysées, welcher 5300 Nummern aufwies. Ist es nicht erstaunlich, dass Frankreich — mit immerhin nur geringer Betheiligung des Auslandes — in einem Jahre so viel neue Kunstwerke zu Tage fördert und daneben noch eine Ausstellung zu glanzvoller Entfaltung gelangen konnte?

Landschaften und Portraits bildeten den Hauptinhalt des Industriepalastes; die alte Klage unserer Zeit, dass die Historienbilder ausstürben, durfte man auch hier wiederholen. Freilich entbehrte man die letzteren durchaus nicht.

Michael de Munkacsy hatte sich in der grössten Leinwand des Salons einer Aufgabe zugewandt, welche zu dem Historienbild à la *Makart* oder *Piloty* hinneigt, aber er trägt Züge hinein, welche ganz und gar den

Maler einer späteren Epoche erkennen lassen. *Makart* hat nie so hell und luftig gemalt, erst recht nicht *Piloty*, aber doch musste ich an Beide denken, wie ich den für das Wiener Museum bestimmten Plafond *Munkacsy's* sah, denn in der Auffassung der grossen Costümfiguren klingt es entschieden an jene Zeit an, wo die beiden deutschen Meister am Ruder waren. Das Bild stellt eine Allegorie der italienischen Renaissance dar und entrolllt dem Auge eine Fülle von Pracht. Man muss die enorme, vielseitige Kraft des berühmten *Munkacsy* um so mehr bewundern, wenn man dies Gemälde seinen früheren Genredarstellungen gegenüberstellt: Es gibt nicht leicht einen Künstler, welcher in reiferem Alter noch eine solche Wandlung durchzumachen vermag. Dies Bild ist imponirender als Leistung, dem vielleicht irgend ein anderes von ihm, wenn ich für meine Person auch sagen muss, dass mir seine früheren Bilder einen tieferen Eindruck machten. Ein Damenportrait von ihm war übrigens auch ausgestellt, welches eine sitzende Frauenfigur in eleganter Haltung und Kleidung sehr geschickt gemalt wiedergab.

Unweit des Riesenplafonds von *Munkacsy* sah man ein grosses Bild von *Jules Lefebre*, welches die Lady Godiva darstellte, wie sie nackt auf einem Pferde durch die Stadt reitet, um die Barmherzigkeit des Grafen Loefric gegen die Einwohner von Coventry zu erflehen. Man sieht eine enge Gasse, viel alterthümliche Bauwerke — der Morgen scheint zu dämmern; ein junges Weib mit geschlossenen Augen, mit lang herunterwallendem Haar, die Hände keusch über die Brust gekreuzt, sitzt auf einem grossen Gaul, welcher von einer Frau am Strick durch die menschenleeren Strassen geleitet wird. Die Läden sind alle geschlossen; nur zwei Vögel fliegen mit dem seltsamen Aufzug die Gassen entlang. — Das Bild war nicht sehr auffallend im Colorit — nicht so blond und hell und klar in Farbe wie der *Munkacsy* — aber es stimmte sehr gut zusammen; es ging ein Geruch von Mittelalter davon aus. — Sonst lieben die Franzosen letzter Zeit es nicht sehr, sich in die Vergangenheit hineinzuversetzen und diese zum Ausgangspunkt ihres Schaffens zu machen, es sei denn in einer seltsam phantastischen Art, wie sie zum Beispiel in *Puvis de Chavannes*, der im *Meissonier*-Salon ausgestellt hatte, einen hochbedeutenden, überaus interessanten Vertreter findet. Er scheint es zu lieben, sich mit einer Art von Resignation in Träumen von einem längst verklungenen, goldenen Zeitalter zu ergehen; er ahnt inhaltsvollere Zeiten als wir sie jetzt haben, wo der Mensch noch in einem stärkeren Connex mit der ihn umgebenden Natur lebt, wächst und schafft. Frühlingstage eines feinen Graues, an denen grosse, kraftstrotzende Blätter schwer von den Zweigen herunterhängen, wo frische Blumen aus dem feingefärbten Rasen eben erst emporgewachsen sind, liebt er ganz besonders. Frauen mit schlichten, langen und hellfarbig schimmernden Gewändern und knabenhafte Jünglinge mit schlanken Gliedern, die in den vornehmsten Farbentönen von dem duftigen Hintergrunde sich abheben, beleben die seltsam eigenartige, oft variierte Scenerie des Meisters. Er hat, was sehr wenige Künstler unserer Zeit, — er hat Geschmack, er hat angeborenes malerisches Tactgefühl. Sein neues Bild: «Inter artes et naturam» zeigte *Puvis de Chavannes* vollständig auf seiner Höhe. Nur sehr wenige können sich in dem Schmelz der malerischen Empfindung mit ihm messen, am nächsten steht ihm immerhin noch der geistvolle *Cazin*, welcher im *Meissonier*-Salon eine Reihe von Bildern ausgestellt hatte, wenn auch gerade keines von denen, welche seine Verwandtschaft mit *Puvis de Chavannes* am schlagendsten bekunden. Freilich auch in seinen hiervorhandenen, fein beobachteten, weichen Landschaften steht er jenem nahe, aber zuweilen ähnelt er ihm sogar in der Wahl des Motivs ausserordentlich; ich denke dabei hauptsächlich an sein grosses Historienbild «Judith». Wer einen *Cazin* gesehen hat, wird den Maler unbedingt jedesmal wieder erkennen und immer wieder hat er in seiner weichen, breiten, gewählten Betrachtungsweise neue Reize zum Ausdruck gebracht. — *Madame Cazin* hatte ein tiefergreifendes Bild ähnlichen sensitiven Sinnes ausgestellt: «Die Vergessenen». Mutter und Tochter entschlummern ermattet auf einer einsamen Bank unter Kastanien; ein Kind liegt neben ihnen auf der Erde.

Es gibt mehrere französische Maler, welche es besonders lieben, eine Stimmung in der Natur dadurch noch künstlerisch zu stärken und zu charakterisiren, dass sie dieselbe mit nackten Frauenfiguren beleben, die zu dem fein empfundenen Sinn des Landschaftselementes in symbolische Beziehung treten. *Cazin* und *Puvis de Chavennes* neigen schon dieser Liebhaberei sehr zu, *Rafael Collin* und *Henner* haben sie, jeder in seiner Art, zum Ausdruck gebracht, aber ich sah noch nie zwei Bilder, bei denen die Figuren so sehr aus der Landschaft herauswachsen, so mit ihr verknüpft sind, wie im *Bouguereau*-Salon von *P. Franc Lamy* und von *Emile René Menard*. Beide schildern sie einen Sommertag und spielende Weiber auf üppigem Grün. Bei *Lamy* ein etwas grauer Nebel-

tag, aber die Sonne scheint doch noch durch den Dunst hindurch; in einem Wäldchen neben dem blauen Wasser des Flusses ruhen, sich behaglich dehnend und streckend, Gruppen von zarten Frauengestalten. Sie scheinen dem Bade entstiegen zu sein und fühlen sich nun so wohl in dem duftenden Grase: neue Lebenswärme durchrieselt ihnen die Adern. — Es wirkt bei dem lufterfüllten Bilde ausgezeichnet, dass Taubenschaaren die Frauen umfliegen; sie bilden gewissermassen die Verbindung — die geistige Verbindung — zwischen den Menschen und der Pflanzennatur. Die Figuren sind so sehr mit der Landschaft, mit dem Wachsthum des Waldes und mit der Stimmung des Tages, ich möchte sagen: der Stunde, verknüpft, dass man meint, bei dem geringsten Windstoss, bei der leisesten Aenderung der Temperatur müssten diese Phantome entschwinden und die nackte, kahle Wirklichkeit reizlos zurücklassen. — Die Auszeichnung, welche dies Bild durch die zweite Medaille des Salon bekam, musste Jeden erfreuen.

Ménard schilderte einen warmsonnigen Hochsommertag, an dem kein Wölkchen den blauen Himmel unterbricht; einen solchen Tag, wo die Menschen am Tage am liebsten schlafen, wo die Wärme sie arbeits- und genussunfähig macht, wo erst mit der sich neigenden Sonne das Leben und die Frische erwacht. Die Schatten des Waldes werden schon länger, die Lichtstrahlen brennen nicht mehr und auf dem Gelbgrün des Abhangs spielen graziöse Figuren, nackte Frauen mit rothblondem Haar. Sie sind munter und lebenslustig, tanzen fröhlich den Reigen, im Gegensatz zu *Franc Lamy's* Gestalten, die von einer gewissen angenehmen Müdigkeit befallen zu sein schienen. Doch hier wie dort dieselbe innige Verbindung mit der Tagesstimmung, mit dem Ozongehalt der Luft. Die Phantasien der beiden Künstler sind so ausserordentlich glaubhaft, weil sie einen sehr starken realistischen Untergrund haben. — *Lerolle* hatte sich noch in einem Gemälde «Abend» in ähnlicher Weise versucht, ohne aber die Intimität seiner Rivalen zu erreichen. Bei ihm ist dagegen ein feiner Zug von Stilisirung hervorstechend, welcher das Bild in eine andere Richtung drängt und die fehlenden Werthe einer intimen Durchführung durch hervorragende decorative Qualitäten ersetzt. Zwei religiöse Historienbilder desselben Malers gefielen mir nicht so sehr wie das eben erwähnte. Es war ein Spanier im *Bouguereau*-Salon vertreten, welcher ein äusserst interessantes Historien-, vielleicht besser Kulturbild gab: *Ulpiano Checa* malte ein römisches Wagenrennen. In diesem Gemälde ist uns ein Stück Alterthum, ein Stück wirklichen Lebens aus dem Alterthum näher gebracht, als es durch jahrelange Einpaukereien von lateinischen Vocabeln und römischen Geschichtserzählungen und -Zahlen möglich ist. Auch hat *Checa* nicht ängstlich wie ein Alma Tadema jede Einzelheit mit gequälter Genauigkeit in den Vordergrund gedrängt, und dennoch die Pointe der Wiedergabe antiken Lebens besser erfasst wie jener. Seine Rosselenker, welche die geplagten Gäule mit wüthenden Geisselhieben vorwärts treiben, seine erregt und gierig das Treiben verfolgenden Zuschauer, welche ringsum das Amphitheater füllen, überzeugen vollständig von der Wahrheit der Scenerie. Alles Beiwerk an Architectur ist zwar ganz und gar dem Vorgang und der Zeit angepasst, aber es ordnet sich in treffender Weise unter; die Handlung des Bildes lässt erst ganz nachher an die vervollständigenden Einzelheiten denken. Die abendlich geröthete Luft und der Staubdunst lagern vor der bewegten Scenerie. Es war keine Darstellung vergangener Zeiten in beiden Salons, welche der schlagenden Frische dieses Bildes auch nur annähernd nahe gekommen wäre.

Von *Hippolyte Flandrin* war «das Rosenwunder der heiligen Elisabeth von Thüringen», ein grosses decoratives Gemälde, ausgestellt, welches immerhin die Zeit des deutschen Mittelalters sehr gut spiegelte, aber man durfte nur nicht an unsern unvergleichlichen *Moritz v. Schwind* denken, wenn man der Auffassung nachspürte. Die Qualitäten des Bildes lagen übrigens auf anderem Gebiete: die Farbstimmung des Bildes war von höchster Noblesse und das Arrangement überaus geschmackvoll — die ganze Erscheinung durchaus weich und sympathisch, um einen Grad weiter in der Kunstentwicklung, als *Schwind* sie seiner Zeit zu geben vermochte. Es ist jedenfalls auch sehr interessant, dass gerade ein Franzose diesen urdeutschen Stoff mit vielem Glück behandelt hat. —

In Frankreich scheint unter der Künstlerschaft doch noch sehr viel mehr Vorliebe für die malerischen Reize des nackten Körpers vorhanden zu sein, wie bei uns in Deutschland; man sieht auf den Pariser Ausstellungen bedeutend öfter Nuditäten dargestellt wie auf einer deutschen. Sind die Franzosen empfänglicher für Schönheit, indem sie besonders gerne anmuthig jugendliche Frauenkörper schildern wie wir, oder sind sie erfindungsärmer, indem sie damit den Eindrücken des täglichen Lebens aus dem Wege gehen? Es ist hier nicht der Platz, um dies zu untersuchen; die Thatsache an und

für sich ist interessant genug. Trotzdem auch dies Jahr die Zahl der Einzelactstudien in geistreichsten Variationen sehr gross war, ist mir kaum etwas in Erinnerung geblieben, was über das Niveau des tüchtigen Könnens der französischen Malerschaft energisch hinausging.

Historisch sehr interessant trat *Bouguereau*, der Leiter des Salons, in zwei Bildern auf. Es liegen grosse, gewaltige Entwicklungszüge der Kunstgeschichte zwischen diesem und den jüngsten Norwegern oder dem Impressionistenmeister *Claude Monet*. Jener denkt gewiss sehr naturalistisch zu sein in seinem Innersten, wenn er Gestalten wie seine kleinen Bettlerinnen schafft, und eben diese Bettlerinnen, wenn sie vor vierzig Jahren im Salon ausgestellt gewesen wären, hätten auch sicher unumstritten zu den naturalistischsten Bildern der damaligen Ausstellung gehört; jetzt hingegen entfernt sich der Geschmack der Kunstliebhaber — und langsam nach ihm zieht der Geschmack der breiten Masse hinterher — mit Riesenschritten von der *Bouguereau*'schen Darstellungsweise. Mancher wird den Kopf des Mädchens, welches dem Beschauer des Bildes die Hand entgegenstreckt und um eine Gabe bittet, tief rührend und durchaus packend finden, Mancher aber wird sich gelangweilt abwenden und über die Sentimentalität der Erscheinung nicht hinwegkommen. Eine Zeit jagt die andere; wer weiss, was man in ferneren vierzig Jahren von *Liebermann* und *Uhde* denken wird? Jeder muss aber vor allen Dingen voll mit und in seiner Zeit leben: nur der Lebende hat recht! — *Jules Breton* kennzeichnet auch schon eine historische, eine entschwundene Epoche, aber er steht uns um einen Grad näher als *Bouguereau*. Er gab diesmal zwei aufrechtstehende, isolirte Frauengestalten, die Eine im Schnee, bei den «letzten Blumen», die Andere mit einem Korbe auf dem Kopf, ein Flussufer entlang wandernd. *Breton* erinnerte in seinen besten Sachen rein äusserlich ein wenig an das Haupt der Fontainebleauer, an *Jean François Millet*, doch hier bewegt er sich in der äusserlichen Erscheinung auf so ganz anderen Pfaden, dass dieser Anklang durchaus schwindet; er strebt einer farbenfrischeren, weniger bräunlichen Aussenseite zu, welches für unser Auge wahrer wirkt, wie seine frühere Betrachtungsweise, aber mehr Stil, mehr Geschlossenheit hat er für mein Gefühl in seinen älteren Bildern. —



V. M. Herwegen. Vom Palaste des Ezzelino zu Padua.



V. M. Herwegen. Skizze aus Rom.

Das Publikum, welches sich mit Kunst beschäftigt, befindet sich gerade in jetziger Zeit in einer oft sonderbaren Lage. Es sieht die frischen Darstellungen aus dem Leben, wie sie die äusserst begabten Skandinavier anpacken, es sieht sie und sie gefallen seinem verwöhnten Auge noch nicht, es ist ihm doch zu sehr gegen die Betrachtungsweise gerichtet, in die es sich eingewöhnt hat, aber kehrt es nun zurück zu den Schilderungen der Alten,



Louis Apol pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Winter im Walde.



so ist ihm doch nicht selten schon der Geschmack an deren Malweise verdorben: Das Alte mag es nicht mehr und das Neue, welches sich jetzt zu verdichten beginnt, mag es noch nicht. Da sind denn auch immer einige Vermittler da, welche die weitere, spätere Anschauungsweise, wie sie einige geniale Köpfe rücksichtslos aus ihren Individualitäten herausschufen, verständlich und unanstössig zustutzen, damit sich die Laien allmählich in das neue Element hineingewöhnen; d. h. sie malen natürlich nicht, um die Laien zu bilden, sondern ihr Temperament neigt dem Vermitteln zu, sie bilden die Brücke zwischen den Genies und dem Volk. Diese Art von Malern werden nun von den Künstlern durchaus nicht geliebt, aber sie sind dennoch unbedingt nöthig und werden auch nie schwinden. Ein bezeichnendes Bild dieser Art war von *Richemont* im *Bouguereau*-Salon ausgestellt. Der Maler hatte *Zola's* Roman «Der Traum» in einer Scene illustrirt. Alles war hier Licht in Licht; nicht allein, dass die Jungfrau — Angelica heisst sie, nicht wahr? — weiss gekleidet war von oben bis unten, dass ihr Teint sehr hell und blass war, sondern die Wände des Zimmers waren weiss, dazu die Vorhänge des Fensters, und der Mann auf dem Bilde trug zwar, wenn ich nicht irre, einen dunkeln Anzug, war aber auch sehr von hellen Reflexen beschienen. Alle Farben des Bildes standen ganz angenehm zusammen; die Charakteristik war nicht herb und schroff, sondern noch ein wenig von Romantik und verblasster Sentimentalität angehaucht (wenn ich einmal im Sinne eines Modernen sprechen darf). Diese Darstellung hat wohl kaum einem Laien befremdend neu gewirkt, trotzdem sie im vollsten Sinne des Wortes «en plein-air» war — was doch sonst noch immer manchen an ältere Bilder gewöhnten Naturen seltsam vorkommt —, denn die meistens mit einer Neuerung der Malweise verbundene Aenderung der gesammten Anschauung von Leben und Welt fiel hier weg; das Bild stand als Charakteristik sogar ganz und gar auf Seiten der Alten. Wer sich nun dies Jahr etwa in die verhältnissmässig neue Farbenscala von *Richemont* hineingesehen, hineingewöhnt hat, wird nächstes Jahr schon dadurch um einen Grad empfänglicher geworden sein gegenüber jedem Bilde, welches ähnliche tonliche Noten aufweist, wenn es dann auch die Figuren in ungewohnt derber Weise anpackt. —

Sehr befremdend wirkte im *Bouguereau*-Salon ein grosses Bild von *Henri Martin*, selbst dem Modernen mit Leib und Seele. Er hatte den Empfang des Präsidenten *Carnot* in Agen gemalt — auf einer riesengrossen Leinwand. Der Sonnenschein war im Licht sowohl wie im Schatten mit den denkbar lichtesten Tönen wiedergegeben und zwar in der Weise, dass immer grosse viereckige Farbflecke unvermittelt neben einander standen; das Gemälde hatte etwas von Mosaikmalerei, hier allerdings schien das Neue blos äusserlich zu sein und zudem war es noch nicht einmal anziehend im Aeusseren. Immerhin ist es ein grosses Verdienst, einen ganz modernen Vorwurf in dieser herzhaft entschiedenen Weise angepackt zu haben.

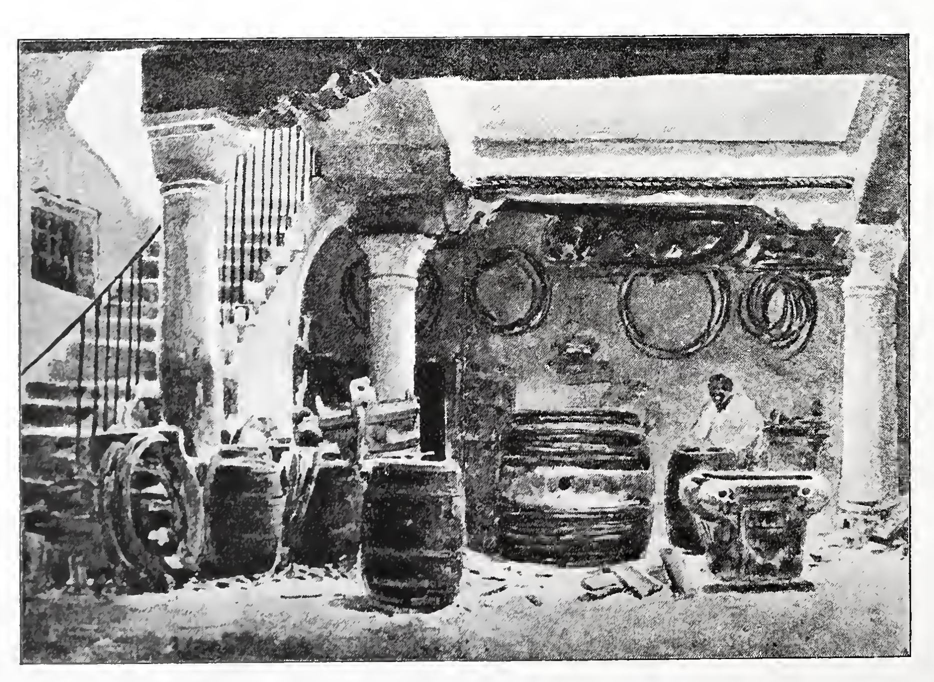
V. M. Herwegen. Skizze vom Forum Romanum.

Der berühmte *Détaille* hatte ein grosses Schlachtenbild ausgestellt, welches in den Gegensätzen von hell und dunkel sehr wirkungsvoll war. Das bewundernswerthe Können des Meisters kam ganz zum Ausdruck. Es waren sonst im Allgemeinen sehr wenig Schlachtendarstellungen in den Salons zu sehen; vielleicht kommt es daher, dass die jetzt hauptsächlich schaffende junge Generation noch keine Schlachten gesehen hat, und sie malt nicht gerne etwas, was sie nicht mit leibhaften

Augen vor sich sah. *Ferdinand Cormon* gab noch eine interessante alte Ritterschlacht, welche aber weniger direct als Schlachtenbild wirkte, denn als lustiges Gewirr von feinen Farbengegensätzen, die sich harmonisch in einander verschmolzen. — *Meissonier*, der vielbewunderte Feinmaler, hatte diesmal auch eine Kriegsscene beigesteuert: October 1806. Napoleon auf einem Pferde, umgeben von Generälen, verfolgt aufmerksam die Schlacht. Es ist erstaunlich, mit welcher Sorgfalt und Delicatesse das inhaltreiche Gemälde durchgeführt ist; dieser Mikrokosmus in der Malerei ist auch eine Art von Naturalismus, freilich ein ganz anderer wie der jetzt hervortretende. Von *Meissonier* wurde kürzlich ein Gemälde zu einem horrenden Preise verkauft, vor einem Jahre von *Millet*. Hier treffen sich zwei sonderbare Gegensätze. *Meissonier*, der Jahrzehnte lang hochgefeierte Liebling der Bildersammler, der Amateure, und *Millet*, der lang verkannte Einsiedler von Barbizon, dem man erst nach seinem Tode gerecht zu werden allmählich begann. Allerdings, dieser steht dem Publicums-Kunstverständniss nicht so nahe wie jener, aber langsam beginnt doch auch dieses sich zu wandeln, wenn nur erst über dem Hervortreten einer neuen Erscheinung einige Jahrzehnte hinweggegangen sind. Ich glaube nicht, dass der Bildercurs in den nächsten Dezennien zu Gunsten *Meissonier's* sich ändern wird. Sein Bild war stets von einer Schaar Bewunderer umringt; eine Barrière und ein daneben postirter Wächter liessen grade dies Gemälde noch wichtiger erscheinen. Hier hatten die Leute nun doch einen eclatanten Beweis, dass sie ein ungemein werthvolles Bild vor sich hatten, und sicherlich hat nicht so leicht einer gewagt, das Reverenzgefühl dem Bilde gegenüber zu durchbrechen, während eine Menge von Besuchern der Ausstellungen an sehr viel gleich bedeutenden — wenn nicht werthvolleren — Bildern stillschweigend vorübergegangen sein wird, ohne auch einen Gedanken an Pietät dem künstlerischen Schaffen gegenüber aufkommen zu lassen. Soviel macht der äussere Schein aus. Vielleicht nur noch e i n Künstler wurde gleich stark wie *Meissonier* be-



V. M. Herwegen. Skizze aus Palermo.



V. M. Herwegen. Hof in Verona.

wundert, *Jean Béraud.* Dies Jahr sah man von ihm die Spielbank von Monte Carlo — rien ne va plus! — dargestellt. Die Charakteristik der vornehmen Gesellschaft, die erregt um den grünen Tisch im eleganten Saal versammelt war, hatte er sehr ausführlich und gewissenhaft gegeben, mit feinstem Gefühl für das Mienenspiel der Gesichter. Bei diesem Bilde spielte nun dazu noch natürlich das Interesse an dem Gegenstand, der dargestellt war, eine grosse Rolle; vielleicht wird es in späterer Zeit eine wichtige, unschätzbare Illustration eines speciellen Stücks Culturlebens aus dem 19. Jahrhundert. sein. *Béraud* hatte ausserdem noch eine reizende Pariserin in Maskeradencostüm in sehr eleganter Haltung dargestellt, welche auch natürlich nicht verfehlte, viel Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und in Reproductionen eins der beliebtesten Bilder des *Meissonier*-Salons wurde. Zwei andere Gemälde von *Béraud* vervollständigten das Bild, welches man von dieser interessanten Künstlernatur zu erlangen im Stande war.

Mit *Jean Béraud* habe ich von dem ersten der französischen Künstler gesprochen, welche sich dadurch dies Jahr so ausgezeichnet vertreten sahen im *Meissonier*-Salon, dass es ihnen dort gestattet war, mehrere Bilder nebeneinander auszustellen. Es ist dies eine ganz besondere Annehmlichkeit für den Künstler, der leider immer auf den modernen Ausstellungen, wenn er wirklich einmal zwei oder drei Bilder zugleich dort hat, an so verschiedenen Orten seine Gemälde placirt sieht, dass kaum Jemand sich ihn als den Autor seiner verschiedenen Bilder merkt, während nebeneinander gehängte Darstellungen ein und desselben Malers ein erhöhtes Interesse seiner Persönlichkeit, seiner ganzen Künstlerschaft zuwenden lassen. Indem der neue Salon auf dem Marsfelde diesem Umstande Rechnung trug, hob er seine Erscheinung und seine Gewähltheit bedeutend, — so sehr, dass man unbedingt viel lieber in den Hallen dort als im Industriepalast verweilte, obgleich dieser reichhaltiger war.

Eine der interessantesten Künstlertypen des heutigen Frankreichs ist entschieden *Alfrède Ph. Roll.* Er hatte in diesem Sommer sein grosses Gemälde «Die Arbeit» in München ausgestellt, auch einen Knaben, der auf einem Pony reitet, aber trotzdem war er dort nicht besonders vertreten. Er ist einer der unruhigsten, der experimentirendsten modernen Maler, er ist besonders eine stark anregende Kraft. In Paris hatte er vier grosse Portraits, zwei Genrebilder und mehrere ganz verschiedenartige Landschaften, Marinen, ausgestellt. Es ist immer interessant und anregend, von einem bedeutenden Künstler — dies Beiwort kann man *Roll* doch auf keinen Fall abstreiten — verschiedenartige Gegenstände behandelt zu sehen; man sieht damit dem Künstler mehr hinter die Coulissen seiner Schaffensart, seiner ganzen Seele, als es bei einem Bilde möglich ist. *Roll* hat eine ganz eigenartige Auffassung von Portraits, sehr breit und entschieden charakterisirend, wenn auch etwas unmalerisch und wenig schmeichelhaft oft. Am interessantesten war sein Genrebild: Eine Frau steht neben einem Kinde, welches mit weisser Serviette am besetzten Tisch sitzt und durchaus nicht essen will. Man fühlte zu gut, wie diese Darstellung ganz und gar dem Leben abgelauscht war; nicht ein Funke von Gesuchtheit oder Geziertheit in den Figuren kam zum Vorschein, sondern vielmehr eine wohlthuende, natürliche Frische.

Ein anderer ist *Roll,* ein anderer *Carolus-Duran.* Jener ein Maler, der dem Material und dem äusseren gefälligen Farbenschein gegenüber ganz rücksichtslos vorgeht, der sich nicht vor einer brutalen Geschmacklosigkeit scheut, wenn er nur einen Zug seiner Empfindung individuell verkörpern kann, dieser ein eleganter, schönfärbiger, um jeden Preis äusserlich prunkvoll wirken wollender Künstler, der um keinen Preis eine reizlose Farbenzusammenstellung fertig bringt. *Carolus-Duran* hatte eine ganze Reihe von Portraits zu einer Sammelausstellung vereinigt, und wohl kaum irgend ein anderer Maler hatte soviel Feuer und Brillanz im Colorit zu entfalten gewusst, wie er. Ein breiter, flotter Pinselstrich geht durch, man sieht keine Quälerei bei ihm, während *Roll* fast immer die Mühe und Arbeit seiner Künstlerthätigkeit durchblicken lässt; man sieht bei diesem das Ringen und Kämpfen einer ruhlos weiter strebenden Natur. *Duran* ist eines der Talente, denen Alles, was sie anpacken, leicht zu gelingen scheint, die sofort glücklichen Erfolg und Anerkennung ernten und nun unbekümmert um etwaige tiefere Probleme, die noch zu lösen wären, in einer Darstellungsart verharren und hierin sich immer wieder variiren. Er ist einer der allergeschätztesten Pariser Portraitmaler; besonders auch die Toiletten weiss er ausgezeichnet zur Geltung zu bringen und man kann sich denken, wie sehr ihn gerade dies auch befähigt, einer der begünstigtsten Modemaler zu werden. Es gibt vielleicht kaum einen lebenden Künstler,

welcher so viel Gefallen — so viel ungetrübtes Vergnügen — an einer intensiv leuchtenden rothen Farbe hat, wie *Carolus-Duran;* selten einmal, dass sie bei ihm ganz umgangen wäre. — Neben den Werken dieses Künstlers waren von *Gustave Courtois* mehrere reizvolle Bilder ausgestellt, auch Portraits darunter. Er hat durchaus nicht die mächtige Verve im Vortrag wie *Carolus-Duran*, ist aber um einen Grad zarter und sensitiver. Während die Malerei von *Courtois* ganz angepasst ist einem feinen Teint, ein wenig scharfen, aber interessanten Gesichtszügen mit einem Hauch von Krankhaftigkeit, von Sentimentalität, müsste *Carolus-Duran* eigentlich nur kraftstrotzende, blühende Köpfe und Körper, wo kein Beigeschmack von Unglück und Widerwärtigkeiten den Ausdruck beeinflusst, geben. *Courtois'* Darstellungen sind um einen Grad verhaltener, aristokratisch vornehmer. Seine «Lisette», ein decoratives Gemälde für das Foyer des Odéon, hatte feine Reize; das schelmische Gesichtchen und die graziöse Haltung des Kammermädchens stand ausgezeichnet zu dem schlanken Mieder und der sauberen, weissglänzenden Schürze, kokett lächelte sie den Beschauer an.

Courtois hat etwas Wahlverwandtes mit *Aublet;* der letztere ist aber doch freier und gestaltet beweglicher. Er liebt den Sonnenschein und die hellen, klaren Farben, nur ab und zu unterbrochen von einem entschieden dunkel eingesetzten Ton, der dann die Gegensätze hebt und die lichtvolle Erscheinung ausserordentlich pikant gestaltet. Pikant ist *Aublet* im höchsten Grade, nicht allein in der Malweise, sondern sehr häufig auch im Sujet: er liebt es, Badescenen zu malen — Frauen, die in weisses Badetuch gekleidet am Strande entlang sich ergehen und halb gegenseitig, halb aus dem Bilde heraus mit dem Beschauer kokettiren. Wenn er solchen Vorwurf behandelt, ist *Aublet* auch immer am meisten in seinem eigentlichen Fahrwasser; er hatte ebenfalls ein grosses Gartenbild mit viel Grün und mehreren modernen Frauenfiguren gemalt, wusste aber dadurch bei weitem nicht so fesselnd und so pikant geschmackvoll zu wirken wie sonst, wie lebendig die ganze Gestaltung auch war. *Aublet* ist einer der französischsten Maler zu Paris, einer von denen, welche am meisten Nationalcharakter in ihre Bilder hineinlegen. —

Gervex und *L'Hermitte*, zwei hochbedeutende Künstler des modernen Frankreich, waren beide durch Sammelausstellungen im Meissonier-Salon vertreten, ohne aber ihren interessanten Individualitäten neue bemerkenswerthe Züge hinzuzufügen. *Friant* trat überaus vielseitig auf mit einer Reihe von Bildern, welche diesen beweglichen Künstlergeist auf verschiedensten Wegen verfolgen lässt. Sehr eigenartig und kühn war sein grosses Bild, welches einen Ringkampf zwischen zwei Knaben zur Darstellung bringt. Die Glieder sind fein gezeichnet, die Scenerie ist sehr reichhaltig, ein grosser Baum im Hintergrunde schliesst oben das Bild ab, im Mittelgrunde stehen nackte Knaben an einem Flusse und betrachten den hitzigen Kampf. — Besser wie dies Gemälde jedoch gefiel mir *Friant* in einigen kleinen Bildern, ganz besonders in zweien, wo er Portraitfiguren gegeben hatte. Eine alte, vornehme Dame sitzt mit zusammengelegten Händen in einem alten Sessel und kehrt ihr volles Angesicht dem Beschauer zu. Trotzdem dies kleine Bildniss in der Art und Weise der Mache durchaus nicht an alte Bilder gemahnte, fiel mir doch sogleich *Holbein* ein (auf den man übrigens vielleicht immer wieder zurückkommt, wenn man auffallend tief und schlicht empfundene Portraitzüge findet). *Friant's* Portrait war desshalb gerade auch so gut, so voll und wenig schablonenhaft in der Wirkung, dass es keinen einfach braun oder schwarz zugestrichenen Rauchfanghintergrund hatte, sondern man sah hinter der Frau die Umgebung, die ihr anhaftete, die ihr lieb und werth geworden sein musste, als Vervollständigung ihrer Erscheinung klar und anheimelnd hervortreten. Das zweite kleine Portrait von *Friant*, auch eine ältere Dame darstellend, bildete ein Pendant zu dem ersten, war doch vielleicht kaum so fesselnd als wie jenes. — Aber dann noch ein interessantes Bild aus dem Leben: In einer Laube am einfachen Tisch — wie es scheint einer Schenke — sitzen mehrere Arbeiter in heftiger politischer Discussion. Der eine hat die Hände geballt und sich trotzig abgewandt, während ein anderer mit gesticulirenden Armen über den Tisch hinweg ihn besänftigen will; zwei ruhiger scheinende Männer sitzen daneben. Man sieht in eine lustige, sonnige Gegend hinaus; es scheint ein heisser Sommertag zu sein. — Neben zwei anklingenden Genrebildern und einem grossen Portrait hatte *Friant* noch mehrere Landschaften ausgestellt, eine überaus interessante Studie des Felsens von Monaco und einer Seinebrücke; beide überraschend gut gesehen. Ist diese Vielseitigkeit eines modernen Malers, an den doch verhältnissmässig viel grössere Anforderungen in Betreff des Könnens gestellt werden wie früher, nicht wunderbar, zumal wenn man an das grosse, feierlich ernste Begräbnissbild des Meisters im Luxembourg-Palast



Josef von Brandt pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ein Siegeslied.



denkt? Alles in Einem scheint mir *Friant* einer der vielversprechendsten Künstler Frankreichs zu sein.

In den letzten Jahren wurde der Name *Dagnan-Bouveret* auch in Deutschland viel genannt und gerühmt; leider hatte derselbe in Paris jetzt nur drei ganz kleine, verhältnissmässig unauffällige Bilder ausgestellt. Er hatte ein Herrenportrait gemalt und zwei Landschaften, und zwar äusserst fein im Ton. Eine gewisse Art von Malerei hat in *Dagnan-Bouveret* ganz und gar einen Höhepunkt erreicht; man kann sich nichts darüber hinaus denken in Betreff der feinen zeichnerischen Anschauung und der gedämpften Tonstimmung. In gewisser Weise hat *Dagnan* noch mehr Geschmack, einen noch empfindlicheren Geschmack, wie *Puvis de Chavannes*, aber dieser ist dabei erfindungsreicher. Beide sind gleich raffinirt in der Wahl ihrer Bilderrahmen — übrigens eine Sache, welche sicher die meisten Maler viel zu sehr auf die leichte Seite nehmen — und sichern ihren Malereien stets einen überaus noblen Anstrich, aber *Puvis de Chavannes* ist auch hierin fast grotesk gegen *Dagnan*, welcher überhaupt bei aller Güte leicht ein wenig zahm zu werden droht.



V. M. Herwegen. Studie aus Rom.

Eine gewisse Aehnlichkeit mit diesem hat *Louis Picard*, aber er ist etwas kecker. *Picard* war vor zwei Jahren auf der französischen Ausstellung in Kopenhagen ausgezeichnet vertreten mit einem kleinen pikanten Bilde, auf welchem er eine Brasserie dargestellt hatte. Seitdem sah ich nichts von ihm bis vor Kurzem in Paris, wo eine ganze Collection von seinen Darstellungen vereinigt war. Meistens erblickte man Portraits — darunter ein ganz vorzügliches eines älteren Herrn, der den Kopf mit der Hand stützt — aber auch einen Frauenact und eine Schläferin. Alles, was *Picard* giebt, lässt seinen feinen Pinselstrich sofort erkennen; spielend benützt er, was die so enorm ausgebildete französische Technik ihm zu geben vermag, ein Mal mit mehr, ein ander Mal mit weniger Erfolg.

An Portraits waren die Pariser Ausstellungen ausserordentlich reich; eine Thatsache, die mir umso beachtenswerther erscheint, als man von der jüngsten Münchener Jahresausstellung eher das Gegentheil behaupten möchte. Grade auf diesem Gebiete zeigt sich eclatant, wie sehr die Franzosen uns an künstlerisch-praktischer Thätigkeit überlegen sind. Es muss dort bei ihnen doch mehr Interesse für Kunst in den reichen Kreisen anerzogen sein, als es durchschnittlich bei uns der Fall ist. *Léon Bonnat* ist wohl der angesehenste Portraitmaler in Frankreich, aber er steht als solcher bei weitem nicht so isolirt wie in Deutschland ein *Lenbach;* er ist vielmehr von einem Künstlerkreis umgeben, welcher in der Bildnissmalerei auf ähnlicher Höhe wie er steht, aber vielleicht hat kaum ein Anderer so viel persönliche Verdienste wie gerade *Bonnat*. Er ist ein ganz ausgezeichneter Lehrer, der auch zum Beispiel norwegische Talente zu bilden verstand, ganz und gar aus ihren individuellen Anlagen heraus, ohne sie im geringsten zu französiren, wozu eine grosse Gefahr jedenfalls stets nahe lag. Diesmal war *Bonnat* mit zwei Portraits, deren eines den Präsidenten Carnot, das andere eine Dame darstellte, auf den Schauplatz getreten. Er hat eine Fähigkeit, Licht und Schatten in den stärksten Gegensatz zu einander zu stellen, welche ganz eminent ist, und wie man sie in unserer Zeit, die sehr oft verschwommene, gleichmässig graue Bilder hervorzubringen sich gefällt, kaum jemals gewahr wird; dabei geht er direct und rücksichtslos auf die Charakteristik der bezeichnenden Gesichtszüge los, — alles Andere ordnet sich unbedingt

unter. — Von den Portraitbildern *Carolus Duran's* sprach ich bereits, von *Roll*, *Friant*, *Dagnan-Bouveret*, *Picard*, als Portraitmalern, auch . . . Der kräftige *Paul Dubois* war leider nicht vertreten —; *Jules Lefebre* aber hatte ein scharf charakterisirtes Bildniss eines jungen Herrn im *Bouguereau*-Salon ausgestellt, welches entschieden ein feineres Formen- als Farbengefühl aufwies. *Desfontaines*, *Bassot* und *Lambert* sind tüchtige Portraitmaler, besonders der Letztere ist ein sehr frisch schauender Künstler. Höchst interessant trat im Salon des Marsfeldes *J. Boldini* mit einer Reihe von grossen Bildnissen auf, welche entschieden eine sehr bemerkenswerthe Reaction gegen den Portraitschablonismus bilden, wenn sie auch an und für sich noch nicht recht befriedigen konnten. Die lebensgrossen, ganzen Figuren waren belebter, als man deren zu sehen gewohnt ist, die Auffassung höchst originell und die Malweise äusserst flott, aber die Erscheinung war doch zu decorativ, zu wenig intim, um gerade als Portrait mit vollem Rechte gelten zu können. *J. E. Blanche* versuchte sich etwas gemässigter nach der gleichen Richtung hin.

Selten sieht man in Paris ein schlecht gezeichnetes Portrait, selten aber auch ein intim charakterisirtes oder ein frei aufgefasstes; im Grossen und Ganzen scheinen mir hierin die Franzosen hinter den Engländern zurückzustehen, welche in der Bildnissconception genialer sind.

Auf dem Marsfelde hatten drei interessante französische Manieristen: *Ribot*, *Deschamps* und *Carrière* zwar nicht Portraits, aber doch gemalte Köpfe in Menge ausgestellt. *Ribot* hat eine ganz seltsame Liebhaberei, alte Frauenköpfe, umgeben von dunklem Gewand, hell und scharf beleuchtet, aus einem ganz bräunlichschwarzen Hintergrund hervorblicken zu lassen. Er malt dergleichen entschieden gut und wirkungsvoll, aber zu oft. Man könnte fast denken, er hätte einen alten, sehr fesselnden *Ribera* ausgegraben und variirte diesen nun immer wieder. *Deschamps* bewegt sich in ganz ähnlicher Richtung, nur dass eine etwas andere persönliche Note bei ihm hervortritt; er ist etwas grauer und farbiger in seiner Malerei, aber diese hat durchaus nicht den festen, männlichen Vortrag eines *Ribot*, sondern vielmehr etwas weibliches, süssliches in den coquettirenden Tönen. *Eugen Carrière* entzückte mich vor zwei Jahren, wie ich in Kopenhagen ein grosses, fein gestimmtes Confirmationsbild von ihm sah, aber jetzt in Paris konnte er mir nicht mehr so sehr gefallen, denn sechs Mal hatte er ganz denselben malerischen Witz wiederholt. Aus grauem, dämmerigen Dunkel lösen sich zwei weich verschwommene Köpfe los, aber nur als Helligkeit, im Ton sind sie genau so wie der Hintergrund; *Carrière* scheint überhaupt nur eine Farbe auf der Palette zu haben, und diese ist grau und schmutzig. — Die drei Manieristen sind für das Kunstleben Frankreichs ausserordentlich bezeichnend: sie tragen ein hochgradig potenzirtes Können zur Schau, einen ganz persönlich starken Geschmack, aber sie kommen nicht über eine gewisse Inhaltslosigkeit in ihrer Kunst hinaus. Sie sind ideenarm, haben keine Spontaneität und sind dennoch künstlerisch stark, weil sie die Malsprache so geschickt beherrschen; um in einem Bilde zu sprechen: eine Reimunreinheit wird bei ihnen nie vorkommen. —

Unter den Landschaften des diesjährigen Salons waren die interessantesten, verschiedenartigsten Sachen. Schon im äusseren Aspect derselben war ein so amusanter Unterschied: hier ein ganz braunes, sauciges Bild, welches Tagesbeleuchtung darstellte und gleich daneben zuweilen ein mattgraublaues Gemälde, welches viel heller war und eine Nacht ausdrückte. Man sieht gerade hieran, wie pietätlos es im Grunde ist, auf modernen Ausstellungen Bilder, denen die verschiedenste Farbenscala zu Grunde liegt, neben- und durcheinander aufzuhängen. Sie schaden sich gegenseitig und wenn ein Neuerer nicht zu Gewaltmitteln greift, z. B. zu einer ganz grossen Darstellung seiner speciellen Sehweise, vermag er nicht zu wirken, weil das Auge durchaus keine Zeit hat, selbst wenn es willig ist, sich in eine ungewohnte Anschauungsweise, welche unter einer Schaar von gewohnteren auftritt, hineinzugewöhnen. Gerade die Betrachtungsart der Natur da draussen wechselte in den letzen Jahrzehnten fortwährend bei den treibenden Kräften. In Frankreich stehen ganz und gar die Bilder der Fontainebleauer als einzig fest ausgesprochene Landschaftsdarstellung im Hintergrunde; ihnen folgen denn auch noch immer manche nach, aber die interessantesten Maler entfernen sich schon von ihr (als «interessanteste» darf ich wohl immer Diejenigen ansehen, welche neue, ungeahnte Töne erfolgreich anzuschlagen vermögen).

Der alte, verdiente *Louis Français*, ein Nestor der lebenden Landschafter, ist in diesem Jahre mit der höchsten Auszeichnung des Salon, des *Bouguereau-*

Salon — der *Meissonier*-Salon vertheilt keine Auszeichnungen —, der Ehrenmedaille, decorirt worden. Mit ihm stand *Henri Harpignies,* auch einer der längst bewährtesten Maler Frankreichs, zur Concurrenz, aber die Schale neigte sich eben zu Gunsten des Ersteren. *Français* hatte eine kleine Mondlandschaft ausgestellt.

Einer der ersten französischen Landschafter ist *Marie Auguste Flameng*, der ganz besonders das Meer bei grauem Wetter zu dem Gegenstand seiner Darstellungen zu machen pflegt. Auch dies Jahr hatte er eine grosse Marine ausgestellt: eine Schaar Barken tanzen auf der Fluth umher. Man sah, wie das Wasser — kaum ein anderer Künstler weiss dies Element in seiner Nässe so gut zu charakterisieren wie *Flameng* — mit Leichtigkeit die Fahrzeuge schaukelte, und wie das Meer sich bis hinten zum Horizonte immer weiter und weiter verlor. — *Charles Lizé*, ein Schüler des Vorigen, strebte in zwei Marinen dem entschiedenen Vortrag seines Meisters nach und zwar in einer helleren, blonderen Tonlage.

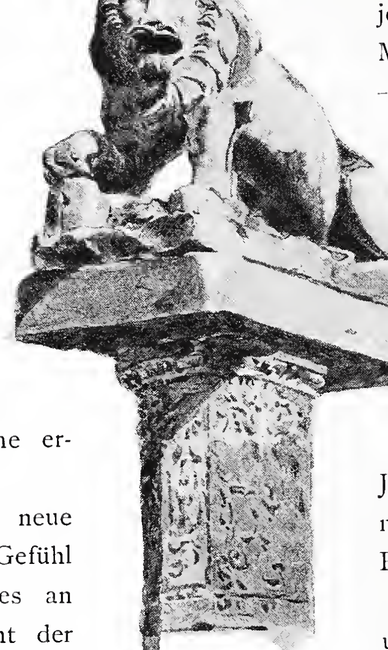
Eine grosse Abendlandschaft von *Clement Quinton* war sehr anziehend, wenn auch in bräunlichen Farbtönen mehr nach dem Sinne einer alten Malerei eingesetzt. Ueber einer weiten Ebene ist die Sonne schon untergegangen. Ihr Reflexschein leuchtet noch über dem von Bäumen ein wenig unterbrochenen, geradlinigen Horizont und «aus der Abendröthe steigt die Nacht». — Zwei andere Landschafter, *Léon Flahaut* und der Belgier *Massaux*, traten mit ganz ähnlichen Darstellungen auf, wie *Quinton:* Jener, ein Schüler *Corot's,* malte eine rothglühende, grosse Sonnenscheibe, welche in dem schmutzigen Dunst der Abendluft schon über dem Horizont zu versinken drohte. Darunter dehnte sich das Meer und auf einer hügeligen, tiefgrünen Weide grasten neben einem dunkel glänzenden Teiche vereinzelte Kühe. — In diesem Bilde lag eine Tiefe und ein Ernst der Schilderung, ein erhaben pantheistischer Zug, der religiöse Gefühle wach rief und wie ich ihn kaum wo anders in dieser Stärke angetroffen habe. *Massaux* hatte ebenfalls eine Viehweide im Abenddunkel gemalt, aber von der Sonne weg dem Monde entgegen gesehen, dessen Licht jedoch kaum noch Schatten zu werfen vermochte. Die ganz schlichte, energische Erscheinung des Bildes wurde dem Gegenstande ganz gerecht.

Petitjean, *Pelouse*, *Nozal*, *Pointélin*, *Poittevin*, *Zuber* u. A. zeigten sich in ihrer bekannten und bewährten Stärke auch diesmal; ohne eine tiefere Individualität hineinzutragen, malen sie interessante Ansichten der Natur, welche wegen eines eigenartigen Pinselstrichs und der eigenen Auswahl des Motivs — ihrer speciellen persönlichen Liebhaberei nach — den Stempel ihrer selbstständigen Künstlerschaft tragen. *Damoye*, der persönlichsten unter den französischen Landschaftern einer, hatte im *Meissonier*-Salon eine ganze Reihe von gefälligen Bildern; besonders liebt er Ebenen, die vorne einen interessant farbigen, sumpfigen Boden zeigen und die nach der Ferne zu durch interessante Silhouetten gegen die Luft pointirt werden.

In der Landschaftsdarstellung sind die Franzosen ganz überraschend vielseitig und fruchtbar; es ist das Gebiet, auf dem sie sich am ungezwungensten zu bewegen scheinen und auf dem sie am ersten eine Individualität zu kennzeichnen vermögen. Man kann sich kaum einen grösseren Gegensatz denken wie zwischen *Le Liepre* — der ein grosses, etwas decoratives Gemälde von den Ufern der Loire (mit der zweiten Salon-Medaille prämiirt) malte — und dem intimen Feinmaler *Armand Charnay*, der eine reizende kleine Wasserlandschaft «Die letzten Blätter», im *Bouguereau*-Salon ausgestellt hatte. Kaum je wüsste ich eine so piquante und zugleich künstlerisch so gediegene Oelmalerei gesehen zu haben wie diese, die dabei nicht im geringsten kleinlich wirkte. Sehr entgegengesetzt diesem poesievollen Cabinetstücke sind die Bilder der sogenannten «Impressionisten»: *Lisley*, *de Meixmoron*, *Lebourg* und *Mathey*, aber es wäre unvernünftig, sie deshalb nicht schätzen zu wollen, weil sie zuerst befremden mögen. Jeder neue Versuch, die Natur mit anderen Augen zu sehen, als es die Malschablone der vorhergehenden Zeit will, muss nothwendig zuerst Widerstand finden, aber nur das Unbefriedigtsein einiger Künstlernaturen mit der herrschenden Manier zieht einen principiellen Fortschritt nach sich. Der Streit: ob schön, ob hässlich — ob gut, ob schlecht, ist von sehr geringer Tragweite; ist das Neue lebensfähig, dann vermögen alle Kunstrichter der Welt nichts dagegen auszurichten und es ist nur eine Frage der Zeit, wann es auch zugleich herrschend sein wird; ist es nicht gesund, sondern nur die gekünstelte Zuflucht unzufriedener, Aufsehen erregen wollender Naturen, dann wird es ebenso schnell wieder in den Staub versinken, wie es plötzlich hervortauchte. Es ist sonderbar, dass man noch nicht misstrauischer gegen die eigene Unfehl-

barkeit in der Empfindung Kunstwerken gegenüber geworden ist. Wenn man bedenkt, dass die Fontainebleau'er, welche jetzt so gemässigt und absolut angenehm und geklärt wirken, jahrelang im Salon refusirt wurden und keinerlei Sympathie begegneten, könnte man da nicht auch Zweifel bekommen, ob wir denn nun plötzlich soviel gescheidter geworden wären wie die Klügsten vor einigen Jahrzehnten und uns nicht zu täuschen vermöchten in Betreff einer neu auf der Bildfläche erscheinenden Malweise?

Freilich, in Frankreich hat jede neue Darstellungsart für unser deutsches Gefühl etwas Erzwungenes, Geschauspielertes an sich; es kommt die instinctive Sucht der Franzosen, sensationell zu sein, hinzu, um uns misstrauisch zu stimmen gegen jede im Westen auftauchende Neuerung. Doch kaum je äusserte sich in Paris eine Phase der Malerei, welche nicht fruchtbar gewirkt hätte, — weshalb nun plötzlich sollte es nicht auch diese neue «impressionistische», welche in *Claude Monet* ihren Hauptvertreter gefunden hat?



V. M. Herwegen.
Löwe zu Benevent.

Auf die Ausländer, hauptsächlich die Scandinavier, hat Frankreich gerade in seinen neuesten Malexperimenten schon indirect sehr stark gewirkt (— was die Franzosen geistvoll andeuten, klärt sich bei Jenen —) und gerade dies Jahr traten sie mit äusserst interessanten Individualitäten in Paris auf.

Ueber die ausländischen Maler in Paris und ihre neuesten Werke ein andermal.

Momme Nissen.





Hermann Prell pinx

Phot F. Hanfstaengl, München

Leopold von Dessau und die Annelise.





Zur Zeit der winterlichen öffentlichen Vorträge, wie sie in allen grösseren Städten von Gelehrten und Ungelehrten dem Publicum geboten werden, ist wohl hin und wieder ein Thema angekündigt zu lesen, das mit der modernen bildenden Kunst in Beziehung steht; die Vortragenden gehörten und gehören indessen meist nicht selbst der ausübenden Kunst an, vielmehr musste diese letztere und ihre Jünger den Stoff zu allerhand erquicklichen, manchmal auch unerquicklichen Redensarten und Lehrsätzen abgeben. Dass ein bedeutender Maler öffentlich auftritt und über das Thema spricht, was seine Lebensaufgabe ausmacht, ist wohl ziemlich neu. Der bekannte treffliche *Hubert Herkomer* in London thut es und begreiflich ist, dass ihm das Publicum in hellen Haufen zuströmt; verspricht es sich doch mit Recht dabei an eine Quelle zu kommen, die Originelles zu Tage fördert. Zusammengetragenes Material, wenn es auch in bester Form geboten wird, hat nie jenen Reiz, wie das, was unmittelbar als Selbstempfundenes und mit Ueberzeugung geboten wird. Ich begehe keine Indiscretion, wenn ich über den Vortrag von *Herkomer* Worte citire, die von einem unbefangenen Zuhörer zu Papier gebracht, ursprünglich einzig und allein den Zweck einer persönlichen Mittheilung hatten und gerade aus diesem Grunde möglicherweise mehr interessiren als eine kritische Behandlung dessen, was der Vortrag bot:

«*Herkomer's* Vorlesung war sehr erfreulich. Das Ganze war eigentlich nicht so sehr eine Vorlesung zu nennen als vielmehr eine Unterhaltung, denn er trug gänzlich frei, ohne Notizen oder Manuscript vor. Dabei wanderte er während des Redens auf und nieder, sprach in ruhiger und belehrender Art und Weise und schien uns eher als seine Vertrauten zu nehmen, denn als Zuhörer zu betrachten. Sie haben wahrscheinlich seines Bruders geistreiches Portrait von ihm gesehen und so werden Sie sein Gesicht kennen mit den scharfen, braunen Augen, dem gedankenvollen, fast träumerischen Ausdrucke, welches am Montag, als er sprach, den hundert sympathisirenden Zuhörern Gelegenheit zu einer beinahe

enthusiastischen Empfindung bot. — Er sprach, um mich bildlich auszudrücken, von der Höhe eines Watzmann herab, aber eines Watzmann,*) aufgebaut mehr auf Erfahrung als auf Theorien.

Er begann, indem er von der Portraitmalerei sagte, sie müsse Jedem interessant sein, denn Jeder habe Interesse für seine Nebenmenschen, von Gebildeten könne man dies wenigstens annehmen; so solle ein Portrait interessiren, wie eine Novelle oder ein Schauspiel es thut. Und weil die Portraitmalerei eine menschlich anregende Kunst sei, so setze sie fast jede andere bei Seite.

Hier schaltete *Herkomer* mit feinem Lächeln ein: «Es werden sich eine Masse Maler auf mich werfen, nächste Woche beim Künstler-Congress, weil ich das gesagt habe; aber Sie können ihnen sagen, dass sie alle Unrecht haben. Sie hätten, fuhr er fort, fast stets alle Unrecht auf solchen Congressen, wo nicht immer Diejenigen das grosse Wort führen, die eigentlich ihren Leistungen nach ein Recht dazu hätten. Auf solchen Versammlungen wird gar viel ausgeheckt, was mehr einer selbstüberhebenden Theorienreiterei ähnlich sieht, als die Erfüllung von wirklich practischen Fragen in sich schliesst, welche ein gewisses Können der Redenden voraussetzen. Ist das bei Ihnen in Deutschland, dem privilegirten Congresslande, vielleicht besser? Dann wäre Ihnen zu gratuliren. Uebrigens fügte *Herkomer* hinzu, dass er auf dem Congresse der englischen Maler nicht erscheinen werde. Er fuhr dann fort, die Wichtigkeit und das Interesse der Portraitmalerei zu entwickeln, sagend, sie sei die wahre Geschichtsschreibung. Dann sagte er, es sei seine Meinung, Niemand habe das Recht, einen Menschen zu malen, mit dem er nicht sympathisire, andererseits ist seiner Meinung nach eines der grössten Privilegien der Portraitmaler, sich mit ihren Modellen zu befreunden. «Man eröffnet ihnen seine Gedanken, sie uns die ihrigen und es entsteht ein Verkehr, welcher beider Seelen erfrischt». Darüber sprach er, als ob er die ganze Zeit Bücher des menschlichen Empfindens öffnete «und dann unter den bevorzugten Bedingungen von schnell wachsender Freundschaft gibt man auf seiner Leinwand das Beste dieses Menschen wieder». Natürlich sprach er zu uns über die Schwierigkeit, eine Stellung zu wählen, welche gleichzeitig charakteristisch und doch künstlerisch sei; besonders sei dies ein schwieriger Fall bei Damen, die, wenn sie ihre Hände in Ordnung gebracht haben, mit Allem fertig zu sein glauben. Er sprach von der Pein, welche der Maler mit den schwarzen Röcken und Hosen durchzumachen habe. «Und es ist der schwarze Rock, welchen das Weib immer verlangt im Bilde. Ich spreche nicht in verächtlicher Weise vom Weibe; sie ist es, welche mit dem Bilde zusammen zu leben hat, nicht der Maler, denn es gibt wohl nichts Schlimmeres, als wenn einem Maler das Unglück passirt, dass er gezwungen ist, immer wieder ein Bild anzusehen, welches er für jemand Anderen gemalt hat». Weiterhin sagte er uns, dass sein Freund *Frank Holl* sich zu Tode gepeinigt habe, indem er versuchte, seine Künstlerportraits zu machen.

Hermann Prell, Berlin. Studie zu dem Bilde: Heilige Familie.

«Das Publikum sowohl als die Modelle und deren Familien müssen einerseits zufriedengestellt werden und der Künstler auf der anderen Seite. Denn das Publikum weiss viel von Portraitmalerei zu sprechen, obgleich es wenig von Kunst versteht. Aber der Maler muss ihm ein Geschenk mit der Kunst machen. Und so ist es eigentlich nicht seine Sache darüber zu sprechen, denn erst in 200 oder 300 Jahren wird er geschätzt werden nach seiner Kunst, durchaus aber nicht nach der Aehn-

*) Der «Watzmann» ist einer der höchsten Berge von Bayern. Dies zur Erklärung für jene unserer Leser, die möglicherweise Berchtesgaden und den Königssee nicht kennen.

lichkeit seiner Bilder». Er verweilte bei dem Unterschiede zwischen dem Abmalen eines Modelles und wirklicher aufgefasster Portrait-Malerei, indem er sagte, wie es gleich unrecht sei, sich von ersterem auszuschliessen und nur sklavisch Modell zu malen, ebenso wie es unrecht von den Malern sei, sich selbst mehr als das Modell zu betonen. Dann erzählte er von einem Bilde, welches er zu malen beabsichtigte; es sollte einen Mann (Arbeiter) vor einer Hüttenthür vorstellen. In seinem Gesicht sollte man Verzweiflung lesen und vielleicht würde er auch etwas roh aussehen; sein Weib sollte weinend mit ihrem Kinde im Arm bei ihm stehen. Der Mann ist zweifelhaft, was zu thun sei und des Weibes Liebe zu ihm scheint stark zu sein. Das Bild soll heissen «Während des Strikes». Weiter erzählte er, wie er *R. Wagner's* Portrait gemalt habe oder vielmehr, wie er versucht habe, es zu malen, während er einen Monat bei ihm zu Besuch war und Wagner nicht ein einziges Mal sitzen wollte. — Er beschrieb es als sehr unangenehm, mit Wagner zusammen zu leben, denn er hielt den Vorwurf, der grosse Componist von Bayreuth sei sehr eitel und verdriesslich, nicht für unberechtigt — übrigens sei dies bei den meisten grossen Männern, die er kenne, der Fall. Endlich, als *W.* durchaus nicht sitzen wollte, war er, *H.*, von einem Anfall gerechten Zornes ergriffen und sagte: «Ich will sehen, was ich ohne ihn thun kann». Er malte sehr aufgeregt in einer Tour während zwei Tagen. Am Ende des zweiten Tages hatte er ein gutes Impressionsbild beendet und er nahm es, um es ihm zu zeigen. *W.* war entzückt und rief aus: «Zauberei». Da wollte er nun sitzen, und weil er so entzückt war, grinste er, und grinsend kam sein Kinn in die Höhe, seine Nase kam herunter und in Folge dessen war das Portrait, welches *H.* gemalt hatte, tausendmal grösser als das Ding, welches vor ihm sass. — Er änderte also nicht eine Linie und Wagner sagte auch: «Thun sie es nicht, so ist's, wie ich gern aussehe». —

Der Zweck von *Herkomer's* Rede schien nicht zu sein, über die technische Seite der Kunst zu reden, aber er entwickelt ein eigenes Geschick, seine Zuhörer zu einem würdigen Verständniss der Portrait-Kunst zu erziehen. Es that ihm leid, dass die Grösse der Zuhörerschaft und des Vortragssaales es ihm unmöglich machten, in Gegenwart der Anwesenden ein Portrait zu malen, wie er es in seinen Oxford-Vorlesungen zu thun gewohnt ist, nicht um den Zuhörern zu lehren, wie es gethan werden muss, vielmehr um sie dahin zu bringen, auf das zu sehen, was er in einem Kopfe für sehenswerth und der Betonung nöthig hält. —

Aus demselben Grunde lässt er die Familie eines zu Malenden in seinem Atelier hinter sich sitzen und auf seine Malerei achten. Es ist erstaunlich, sagt er, wie wenig die Menschen die Gesichtszüge der Nächststehenden kennen, wie wenig Familienmitglieder in einer Familie sind, welche wissen, dass Papa's Nase nicht wirklich gerade ist oder seine Augen von ungleicher Grösse. Das Sehen, wie ein Portrait gemalt wird, lehrt sie zu sehen, wie er aussieht und so sagen sie manchmal: «Ja, ich liebe diesen Blick von ihm auch»; malt der Künstler etwas, was im Gesichte ihres Gatten zu sehen die Frau nicht liebt, so verursacht dies unbedingt einen Wortwechsel. — Wenn die Familie während des Malens gegenwärtig sei, so beuge dies vor gegen den schrecklichsten der Schrecken: den Besuch im Atelier, um das vollendete Portrait zu sehen. Wenn die Frau, eine oder zwei Töchter kommen, manchmal auch eine verheirathete Tochter («und ich bin am meisten gegen die verheirathete Tochter», schaltet er ein, «weil sie sich ein selbstständigeres Urtheil einbildet), kurzum, wenn diese kommen, so sehen sie sich natürlich erst ein wenig um; das Atelier ist ja für sie ein hübscher Ort; dann dreht man das Portrait herum und da gibt es ein «Oh!» und nach einer kleinen Weile ein «Ja, aber!»

Ach dieses «aber» kommt immer und das war eines der Dinge, welche *Frank Holl* tödteten. Dann sagt die Frau: «Ja, lieber Mann, gehe einen Augenblick und stelle Dich neben Dein Portrait», oder sie sagt: «Wie denn, ich glaubte, Deine Augen seien hellblau, komm' an's Fenster und lass' mich sehen!» und dann, sagt *H.* mit einem verzweifelten Zucken, muss man erklären, wie helle Augen im Schatten dunkel aussehen.

Gegen das Ende seines Vortrages erzählte er uns dann mancherlei vom Erfolge seiner Schule. Der Grund, der ihn bewogen habe, sie in's Leben zu rufen, liege hauptsächlich in der Ueberzeugung, dass Paris für junge Engländer, welche sich der Malerei widmen wollen, ein äusserst gefährlicher Boden sei und er Jedem abrathen möchte, dahin zu gehen. «Französische Kunst ist ein grosses, vortreffliches Ding, aber nicht für Jedermann,

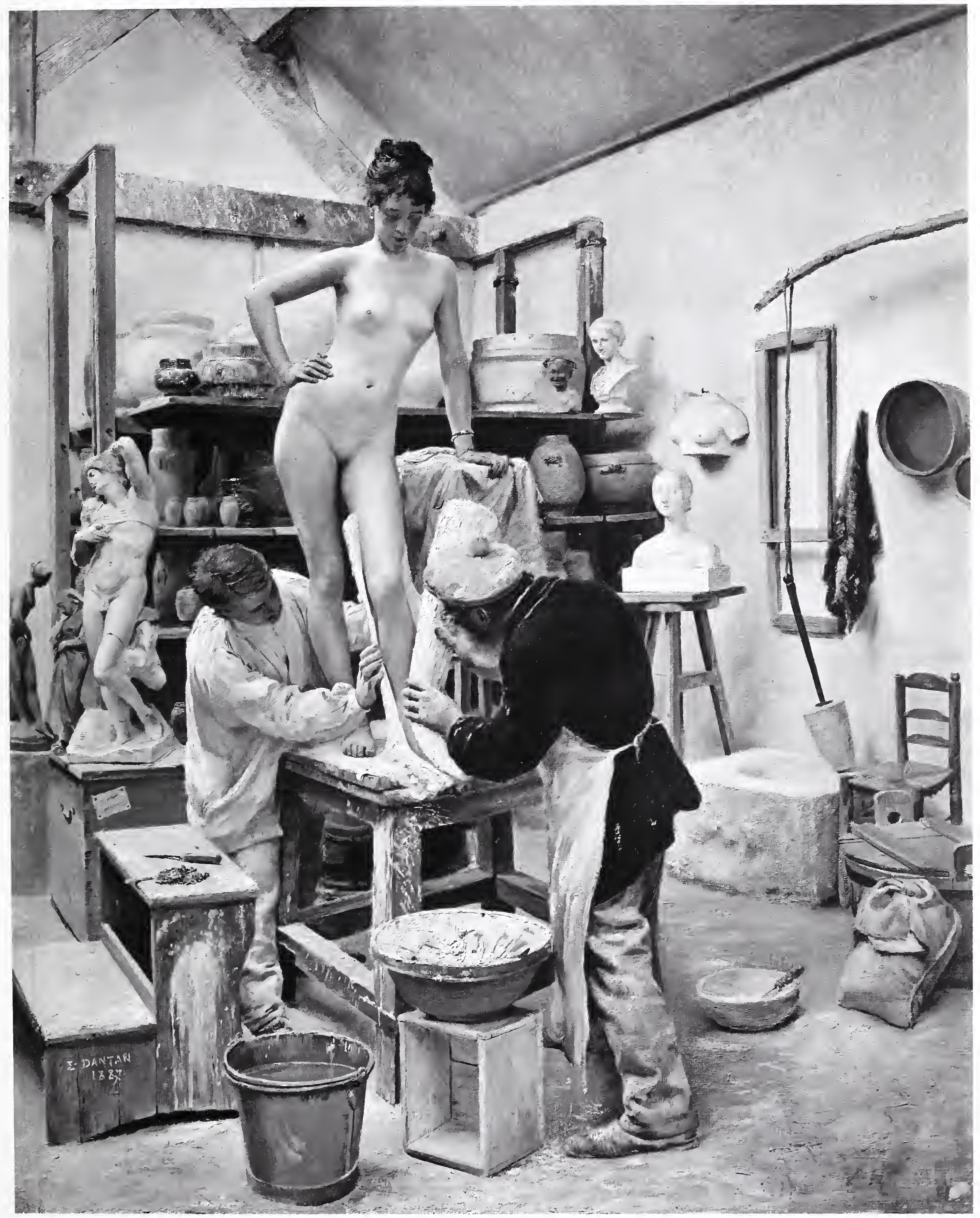
vor allem nicht für Engländer.*) Sie verdirbt, sie ruinirt sie, denn wer nicht Franzose von Geburt, mit Leib und Seele es auch in der Kunst ist, der geräth unbedingt auf Abwege, trotz aller grossen und bedeutenden Vorbilder. Er malt dann nicht wie ein Franzose, sondern er copirt die Franzosen, ohne ihre grossen Eigenthümlichkeiten inne- zuhaben. Sie alle kennen jene schreckliche Kunst, die viele jungen Britten aus der Stadt an der Seine mitbrachten. Wenn sie Gras malen wollen, so nehmen sie einen riesigen Pinsel voll grüner Farbe und streichen damit ihre Leinwand an. Dabei bleiben sie dann stehen und glauben, sie seien dadurch mit einem malerischen Problem fertig geworden».

Herkomer erzählte weiter — daran erkannten wir den Deutschen — dass, obgleich er von deutschem Geblüt sei, er dennoch durchaus englisch fühle, wie denn auch seine Kunst durchaus englische Kunst sei. (Ich bedaure, Ihnen das schreiben zu sollen und Ihnen damit die Bewunderung für einen Ihrer Landsleute nehmen zu müssen, aber, wenn er selbst so spricht, dann werden Sie es doch wohl glauben.) Dem schreibe er auch den Erfolg seiner Schule zu, denn in den letzten paar Jahren hätten seine Schüler allein zweiundvierzig Bilder auf der Ausstellung der Royal Academy gehabt. Nächstes Jahr solle Alles, auch Sachen aus Privat-Gallerien, zur Ausstellung gelangen, im Jahr 92 aber wolle er mit all diesen Dingen und seinen Schülern nach München zur internationalen Ausstellung. (Dazu gratulire ich Ihnen!) Noch rühmte er die grossartige Freigebigkeit eines holländischen Freundes, der ihm ein höchst bedeutendes Capital zur Verfügung gestellt habe, so dass seine Schüler, falls sie dessen überhaupt bedürftig, im Anfang ihrer Selbstständigkeit nicht gezwungen seien, Bilder auf den Verkauf hin zu malen, sondern solche, in denen sich der eigentliche Künstler zeigen könne. Denn nichts, sagte er, bringt Kunst und Künstler so herab als der Zwang oder die geldgierige Sucht nach Erwerb. Ein Künstler soll malen, was sich in seiner Seele widerspiegelt, alles Andere ist nicht besser als Kesselflickerei, eigentlicher Kunst-Todtschlag. Uebrigens, setzte er hinzu, sind meine Schüler gesuchte Leute und verdienen ein gut Stück Geld mit guten Bildern.



Hermann Prell, Berlin. Studie zu dem Bilde: Die schöne Anna-Liese etc. etc.

*) Für die Deutschen ebensowenig. Was dadurch für zwitterhafte Dinge entstehen, davon überzeugt stets eine genügend grosse Menge von Bildern auf unseren Ausstellungen, für welche der Ausdruck «Nachempfindung» die gelindeste Bezeichnung ist.



Edouard Dantan pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Naturabguss.





Heinrich von Siemiradzki pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Versuchung des heil. Hieronymus.



Kurzum, er verstand es, uns in der liebenswürdigsten Art und Weise auf ein Gebiet zu führen, von dem alle Welt spricht, ohne auch nur mit einem Zehen, geschweige denn mit beiden Füssen dieses Terrain wirklich sehend betreten zu haben. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn er einen kleinen Anhang gemacht hätte über Jene, die dem Publikum gegenüber das grosse Wort in Sachen der Kunst führen und es damit gar oft irreführen, ich meine Jene, welche sich in Sachen des Urtheils als Grossgrundbesitzer fühlen und die Künstler gar oft als Pächter anschauen, die man nach Belieben schinden oder loben könne. Dass Sie solche auch in genügender Anzahl in Deutschland haben, ersah ich aus manchen Berichten deutscher Blätter über die Ausstellung der Engländer und Schotten in München, über die man hier ebenso lächelte oder lachte, wie man über die publicistische Machtentfaltung bei colonialen Fragen in Ihrem Lande hier lächelt, wo es Manchem fast erscheinen will, man könnte statt all der grossen Kosten für Schreiberei, Druckerschwärze und Papier ebensogut ein paar hundert tüchtige Soldaten und ein paar Kanonen anschaffen. Kaufmann und Soldat trennen sich bei uns nicht, in Deutschland scheint dies der Fall zu sein. Dies nebenbei. *Herkomer* berührte die oben erwähnte Frage über die öffentlichen Kunst-Ankläger und Kunst-Vertheidiger nicht und hatte dafür wohl seine Gründe. Er liebt die «gentle art of making ennemies» offenbar nicht. Was er aber gesagt hat, war deutlich und gut und es ist nur zu bedauern, dass nicht öfter Künstler sich öffentlich über ihre Ideen äussern, statt im kleinen Kreise über ihre Kameraden in der Kunst zu schimpfen. Durch das Letztere wird nichts gewonnen, der Laie bekommt höchstens den Eindruck, dass Einer dem Andern das Salz auf dem Brod nicht gönne, von Lorbeerblättern oder ganzen Kränzen völlig zu schweigen. Vielleicht würde man bei Ihnen lachen, wenn ein Maler öffentlich gerade über seine Kunst spräche und dafür den Sachwalter anders als durch die Werke seines Pinsels machte. Bei Ihnen sind die Einen dafür vielleicht zu vornehm und die Anderen können es nicht, und dennoch verträgt sich das mit dem Begriffe eines Gentleman vollkommen, denn *Herkomer* gilt in allen Kreisen für einen solchen. Vielleicht haben wir darin, wie auch sonst, andere Begriffe. Das geht mir daraus hervor, dass ich an vielen Orten in Deutschland Leute mit zerschnittenen (d. h. verhackten) Gesichtern sah, welche grüne, rothe, blaue oder weisse Mützen trugen; man sagte mir von diesen, sie seien die Elite der jungen Männerwelt, während man hier ein solches Aussehen für durchaus un-gentlemanlike anschauen würde. Ich sah übrigens dergleichen nirgends ausser in Deutschland, von dem die dort Eingeborenen jetzt ebenso behaupten, wie seinerzeit die Franzosen, sie marschirten an der Spitze der Civilisation etc. etc.»

Es bleibt mir nur hinzuzusetzen übrig, dass der Autor des Briefes eigentlich eine Autorin ist und in Deutschland jedenfalls sofort für einen Blaustrumpf angeschaut würde, falls sie sich unterstünde, das, was sie schrieb, drucken zu lassen. Jedenfalls würde sie von einem guten Theile unserer Männerwelt gemieden, und wäre am Ende hartherzig genug, sich daraus rein gar nichts zu machen. Und dennoch hat diese Dame jemals weder einen Vers mit «Herz und Schmerz» gemacht, noch Novellen geschrieben, anderseits aber auch niemals den in Deutschland so vielfach zu Recht bestehenden Spruch: «Das Weib und der Ofen sollen zu Hause bleiben», befolgt, aus dem man eigentlich weiter schliessen müsste, die Männer gehörten in's Wirthshaus, ein Beruf, den Viele mindestens so hoch stellen wie ihre übrigen Lebenszwecke. Dass übrigens gerade wir Münchener in dieser Beziehung keine Unmenschen sind, weiss Jeder, der einmal Gelegenheit hatte, einem sonntäglichen Bock-Frühschoppen mit Musik beizuwohnen. Dort lässt Gambrinia ihre lieblichsten Töchter, im Gewichte bis zu dreihundert Pfund, aufmarschiren und wenn der Gatte just den galanten Tag hat, so ist des Weibes Zier nicht nur das Bockglas, sondern auch ein Sträusschen von «Veigerln» oder «Maibleameln». Und wenn nach solchen Genüssen dann der letzte, oberste kommt: der Gang nach dem Kunst-Verein — oh, dann jubiliren die Engel im Himmel und alle aus lichten Höhen herniederschauenden Seligen, die da wissen, was «ein Sonntag im Kunstverein zu München» für ein göttlich Ding ist. Wenn dort einmal Jemand so à la *Herkomer* predigte! — — Ob da nicht zwei Drittel sofort das Lied anstimmten:

«Da geh' ich lieber in's Wirthshaus zurück».

Da wir just an Münchener Verhältnissen sind, so möge einer bestimmten Gattung von Menschenkindern ein Wort gewidmet sein, — erschrecke Niemand, ich will etwas von den Malerinnen sagen, die in etwas derberem Deutsch, aber durchaus nicht mit bösem Beigeschmack «Mal-Weiber» genannt werden. Sie sind dem ächten und braven Bürger, aus deren Reihen auch hin



Hermann Frell. Studie zu dem Bilde: Die schöne Anna-Liese etc. etc.

und wieder ein Maler ersteht, natürlich ein Gräuel, den meisten männlichen Individuen aber, die sich Zeitlebens mit dem Pinsel befassen, ein Gegenstand noch viel grösseren Abscheues; die Genossinnen aber des eigenen Geschlechts betrachten sie mit getheilten Gefühlen. Manche haben eine Art von Mitleid mit den Schwestern, die sich zuweilen allerdings etwas anders denn wie holde Weiblichkeit präsentiren, Andere sprechen mit stolzer Geberde das bekannte Pharisäerwort nach: «Gottlob, dass ich nicht bin wie Jene». Malen können, ja, das ist eine beneidenswerthe Eigenschaft, die von fast allen Damen angestrebt wird, welche eine höhere Töchterschule oder gar eine Pension besucht und sich dort den Standpunkt erworben haben, von dem aus sie in Zukunft die Welt betrachten. Ja, malen können! Das ist aber in den Augen der meisten Menschen etwas ganz anderes, als «Malerin sein»; es fällt mir dabei jene Anekdote ein, wo in einer sehr vornehmen Gesellschaft der Name eines hochgestellten Mannes genannt wurde und man sich allgemein darüber verwunderte, dass er tagaus tagein in seinem Atelier stecke und künstlerisch arbeite, bis einer von den «Schneidigen» erklärte: «Erlaucht ist freilich Maler, aber er hat es nicht nöthig». Malerinnen in des Wortes verwegenster Bedeutung sind gar Viele, die es auch nicht nöthig hätten. Wie aber nun Jene, die das Gerede der Welt beiseite setzen und alles das durchmachen, was ein männlicher Kunstjünger durchmacht! Nun, da gibt's eben auch allerlei Nuancen. Zuerst Diejenigen, welche Künstlerinnen sein wollen, und Jene, die es in der That sind, ganz genau wie beim starken Geschlecht. Auch darin bleibt sich die Sache gleich, dass der letztere Theil weitaus der an Zahl kleinere ist. Dass es weibliche Pendants gibt zu Jenen, die im Schlapphut, langen Haaren und einer gesuchten oder ungesuchten Négligence das Künstlerthum öffentlich zeigen, wird tagtäglich durch Beispiele bestätigt. Nothwendig ist es gewiss nicht, denn es gibt Malerinnen, die es sehr wohl verstehen, mit dem Geschmack, den sie in ihren Arbeiten offenbaren, auch Aehnliches mit der eigenen Erscheinung zu verbinden und dabei obendrein eine Quantität von Geist besitzen, um den sie zu beneiden mancher Herr der Schöpfung Grund hätte.

Und wenn nun manche dieser Damen hervortreten mit Leistungen, vor denen man den Hut herunter ziehen muss, so steht wohl der eine und andere College von der Palette davor, schüttelt den Kopf und sagt: «Merkwürdig, was da für ein männlicher Zug drin liegt!», dieweilen man umgekehrt von hundert und aber hundert Producten männlicher Künstler Grund hätte zu sagen «Herrgott, wie weibisch». Je nun, die Gerechtigkeit war seit jeher eine Sache, für welche viele Menschen schwärmten, obschon sie dieselbe ebensowenig kannten als in der reizenden kurzen Geschichte von *Turgenjew:* «Ein Fest beim höchsten Wesen» sich die Wohlthätigkeit und die Dankbarkeit kennen.

Es gab sich früher einmal in diesen Blättern die Gelegenheit, eine Reihe von Skizzen zu veröffentlichen,

die von solch einer Künstlerin, *Tina Blau*, herrührten. Heute geben wir eine Reihe von skizzenhaften, in ihrer Art ganz vortrefflichen Arbeiten einer anderen Dame, Fräulein *V. M. Herwegen* in München. Es sind grösstentheils Architecturen.

Der Begriff der Architectur schliesst etwas Strenges, Bestimmtes in sich und wenn dieselbe in malerischer Weise auftritt, so kommt ein Ding dazu, mit dem Viele, die der edeln Kunst leben, auf etwas gespanntem Fuss stehen: Die Perspective, die, selbst wenn Säulen, Bogen, Friese und Gesimse noch so wackelig und uneben in ruinenartiger Weise nebeneinander stehen, dennoch ihr Recht verlangt und jede Missachtung straft. Fräulein *V. M. Herwegen* malt gerade vorzugsweise Architecturen und es spricht aus Allem, was sie macht, ein Verständniss, das nicht nur die künstlerische Seite der Sache betont, sondern vor Allem auch das Logische, was in den baulichen Formen liegt; sind sie ja doch in ihrer Combination, will man vom Détail absehen, bestimmten mathematischen Regeln unterworfen. Der guten Architectur-Maler sind äusserst wenige und dass gerade eine Dame an gefugtem Steinwerk eine specielle Freude habe, gehört entschieden mit zu den Ausnahmen. Dass unter solchen Umständen jenes Land, das den Steinbau im monumentalsten Sinne ausbildete — Italien — ein Hauptanziehungspunkt sei, erscheint selbstverständlich, denn das, was eigentlicher Stein-Styl sei, zeigt das Land des Appennin im reichsten Maassstabe, stehen doch dort die Beispiele der Wandlungen von zwei Jahrtausenden. Will man von den wenigen Resten aus historisch verschwommener Zeit absehen, so treten da in erster Linie die Giganten der griechisch-römischen Zeit, dann die Monumente der Cäsaren Periode auf, die in ihrem gewaltigen Quaderbau die Geschichte einer Weltherrschaft darstellen; dann die Völkerwanderung, die sich zwar nicht durch hinterlassene Spuren des Aufbauens, sondern lediglich durch jene des Zerstörens und Zertrümmerns kenntlich macht, weiter das an Herrschaft gewinnende Christenthum, dann die Zeit der Hohenstaufen und ihrer endlosen Existenzkriege, die zwischen Papst- und Kaiserthum ein wahres Gewirre von blutigen Annalen schufen und dabei Eines zeitigten: Die Erschaffung einer allmächtigen königlichen Gewalt, deren Endziel die Vernichtung des Lehnstaates und die Verwandlung des Volkes in eine willenlose, unbewaffnete, im höchsten Grade steuerfähige Masse war. (Burkhart, Cultur der Rennaissance S. 4.) Aus jenen Tagen gibt eine der Skizzen das Ueberbleibsel des Palastes, der mit dem Namen des gewaltthätigsten Usurpators zusammenhängt, mit jenem des Ezzelino, von dem das oben angezogene Werk in Kürze sagt: « Er repräsentirt kein Verwaltungs- und Regierungssystem, da seine Thätigkeit in lauter Kämpfen um die Herrschaft im östlichen Oberitalien aufging, allein er ist als politisches Vorbild für die Folgezeit nicht minder wichtig als sein kaiserlicher Schutzherr. Hier zum ersten Male wird die Gründung eines Thrones versucht durch Massenmord und unendliche Scheusslichkeiten, d. h. durch Aufwendung aller Mittel mit alleiniger Rücksicht auf den Zweck. Keiner der späteren hat den Ezzelino an Colossalität des Verbrechens irgendwie erreicht, auch Cesare Borgia nicht, aber das Beispiel war gegeben und Ezzelinos Sturz war für die Völker keine Herstellung der Gerechtigkeit und für künftige Frevler keine Warnung! »



Hermann Prell. Studie zu dem Bilde: Heilige Familie.

Pardon über den Excurs! Was wäre weiter zu sagen als die Worte Florenz, Rennaissance, Rom und Barocco! Die Skizzen von Fräulein *Herwegen* erklären sich ja von selbst.

Ich wäre damit bei dem Punkte angekommen, der unsere Illustrationen überhaupt betrifft. Darf ich unbescheidenerweise auch ein Wort verlieren über die beiden

Federskizzen? Es sind winterliche Reminiscenzen aus München's Umgebung, von der so wenige Fremde wissen — ach kaum die Münchener selbst, wie schön sie ist; denn wer als biederer Bürger aus Bajuvariens Hauptstadt sonntäglicherweise auszieht, um sich für ein paar Stunden den Genuss frischer Luft zu gewähren, der hat in den meisten Fällen schon unter der Woche genaue Kundschaft eingeholt darüber, wo ein gut braun Bier fliesse, wo man ein respectabel Stück Fleisch zu essen bekomme und wo der Huber-Xaverl, der Meier-Karl, der Müller-Ludwig, kurzum «die Freundschaft» hinzieht, damit man des als höchsten Genuss geschätzten Tarock-Spieles nicht verlustig gehe. Da, wo keine Wirthshäuser stehen, geht der Münchener nicht hin, jedenfalls aus angeborener Abneigung gegen alle Un-Cultur in dieser Beziehung. Mit zu den prächtigsten Gängen, ganz in der Nähe der süddeutschen Metropole gehört das Isar-Thal, dessen landschaftliche Schönheiten längst ihren Sänger gefunden hätten, wär's im Harz, in Thüringen oder am Rhein. An ausgefressenen, steilabstürzenden, waldig-umränderten Ufern fliessen die grünen Wasser des prächtigen Bergstromes daher, bald zwischen mächtigen Nagelfluhbrocken in quirlendem Strudel die weitausladenden Aeste mächtiger Buchen bespülend, deren Wurzeln bis tief hinabreichen zum Grunde der Wasser, bald wieder in silberig-flimmerndem, kurzem Gewelle an den breiten mächtigen Sandbänken vorüberschiessend, um da und dort, aufgelöst in schäumende kleine Stromschnellen, herabgestürztes Gestein zu übersprudeln. Von hohem Hügelsaum schauen Thürme und Burgen nieder, freilich nicht in solcher Zahl, wie es an den grossen Wasserstrassen, der Donau und dem Rhein, der Fall ist. Doch hauste auch hier manch adelig Geschlecht und die alte Burg der Wittelsbacher zu Grünwald ist kein minder stolzes Bollwerk als manch ein stehen geblieben Gemäuer aus ritterlicher Zeit in anderen Landen. Dort zeichnen sich ob den Mauern und Thürmen, fern, halb im Schatten der ziehenden Wolken des dunstigen Sommertages blau und fein die Linien des Hochlands. Und nicht minder schön ist's, wenn Alles unter der Hülle winterlicher Schneedecke erstarrt liegt, der Tritt im Gehölz knirschend die blitzenden Krystalle zusammenpresst und es im Hochwald still, todt ist. Wer zu solcher Zeit da draussen wandeln mag, ist sicher, dass er keinem Menschen begegnet, der nicht etwa Gleiches wollte und deren sind nicht allzuviele. Ja, es ist schön und gross und poetisch, unser herrliches Isarthal.

Die anderen Bilder sind zum Theil Bekannte von der Jahres-Ausstellung her, so das köstliche Bild von *Josef Brandt* «Ein Siegeslied», durch das die ganze wilde Lust eines Reitervolkes der Steppe zieht, dann das geistreiche Werk *Dantan's*, «Ein Abguss nach der Natur», das die zwei Gypsgiesser zeigt, wie sie sorgsam die Hohlformen von den unteren Extremitäten des Modells ablösen; nochmals darüber zu sprechen, erscheint unnütz; es ist eben eine künstlerische That, die sehr wohl zeigt, wie man auch ganz moderne Stoffe in malerischer Weise herrlich lösen könne. Weiter wäre der «Heimkehrenden Schäferin» von *Artz* zu gedenken, die das jüngste Schaf-Baby auf dem Arme trägt, dann des meisterhaft von *Apol* gemalten winterlichen «Waldinterieurs» in spätnachmittäglicher Stimmung, das jene Stille vortrefflich schildert, die im tief verschneiten Walde liegt. In *Heinrich v. Siemiradzki's* «Versuchung des heiligen Hieronymus» begrüssen wir ein neues Werk des polnischen Künstlers, der voll und ganz in der Natur seiner zweiten Heimath, dem ewigen Rom, aufgegangen ist. Was den beängstigten Heiligen da umschwebt, ist nicht von nordischer Gestaltung. Südländische Frauenkörper umgaukeln ihn mit sirenenhaft einschmeichelndem Wesen, und vielleicht ist es eine feine Anspielung des Künstlers, dass er diese üppigen Körper sich über dem Abgrunde bewegen lässt. Hascht der Heilige danach, dann ist er ein Gefallener in des Wortes thatsächlichster Bedeutung. Und zum Schlusse ein Bild aus der Zopfzeit von *Hermann Prell* in Berlin, das den Abschied des jungen «alten Dessauer» von jenem Mädchen gibt, an das er sein Herz nicht blos als Mensch, sondern auch als Fürst verlor; es war die schöne Anna Louise Föhse, eine Apothekerstochter, die er trotz aller ihm in den Weg gelegten Schwierigkeiten, trotz Standesvorurtheilen seiner Familie und deren Sippe, zu seiner Frau machte, deren Anerkennung als Gleichberechtigte er erzwang, und deren Tod nach langer glücklicher Ehe ihn mehr beugte als alle Feldzüge die er als Soldat mitgemacht; deren waren bekanntermaassen nicht wenige. Es lag sonst nicht im Charakter jener Zeit, dass adelige Cavaliere sich bürgerlichen Mädchen mit andern Zwecken näherten, als um ihr grösseres oder kleineres Vergnügen mit ihnen zu haben und sie dann eben sitzen zu lassen, manchmal ohne, öfters mit gebrochenem Herzen und gebrochener Ehre, ein Vorrecht, das sich auch heute noch vielfach die Vertreter des blauen Blutes vindiciren. Kein Wunder,



Adolphe Artz pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Heimwärts.



dass die Mutter angesichts der handgreiflichen Liebkosung, die der jugendliche Cavalier ihrer Tochter zu Theil werden lässt, eine etwas zweifelhafte Miene gewinnt, während der Vater, wie es sich für einen deutschen Bürger ziemt, in devotester Haltung dem Prinzen gegenüber steht. Dass dieser von ehrlichem Willen durch und durch beseelt sei, wer hätte natürlich daran gedacht! Wohl kaum ein Mensch! Es gab damals leider noch nicht so viele überzeugungstreue Zeitungen wie heute, sonst wären sämmtliche Umstände jener Liebesgeschichte, die doch eigentlich weiter nichts war als ein männlich gegebenes, ernst und fest auch gehaltenes Wort, sicherlich in vielen dicken Bänden mit fetter Schrift auf unsere Tage gekommen.

Die Studien des Künstlers muthen vielleicht eben so sehr an als das fertige Bild es thut. Dass Bilder einen Firniss bekommen, ist nicht blos eine thatsächliche Geschichte, sie kann auch als symbolisch gelten; gar oft liest sich die Handschrift des Künstlers besser in seinen Studien und Skizzen, als in den ausgeführten Bildern; die ersten zeigen, wie er die Natur anschaut, die andern, wie er sie be- und verarbeitet. Wir fügen noch einige andere Skizzen desselben Künstlers bei, die zu einer «Flucht nach Aegypten» (Jahres-Ausstellung zu München 1890) gemacht wurden: Eine Madonna mit dem Bambino und den Nährvater Joseph, der, mit ansehnlichem Wanderstabe bewaffnet, einen würdigen Mann vorstellt, dem man gratuliren kann, dass ihm in seinem Alter der heilige Geist zu Hilfe kam. Er hat offenbar erst in ziemlich vorgeschrittenen Jahren geheirathet, oder soll man dahinter eine feine Ironie des Künstlers finden, die sich so ziemlich mit dem Texte eines alten oberbayerischen Weihnachtsspieles deckte, wo Sanct Josephus ziemlich aufgebracht über die Einmischung einer höheren Gewalt in seine ehelichen Rechte zu seiner Maria sagt:

> Ja fürwahr, ein schwere Sach,
> Die kann ich gar nicht fassen,
> Ich beseufze mit Weh und Ach
> Und will sie (nämlich Maria) hart verlassen,

notabene nachdem Maria selbst in gewiss nicht ganz unbegründeten Zweifeln zum Engel des Herrn, der ihr die frohe Botschaft bringt, gesagt hat:

> Oh Engel, liebster Engel mein,
> Sag' wie mag das geschehen!
> Ein Jungfrau und ein Mutter sein,
> Kann nicht zusammen gehen — etc.

Uebrigens kann ich mich über dergleichen Dinge nicht weiter auslassen. Dem Schreiben wird ein Ende gemacht durch die Worte, die, eintretend in mein Zimmer, mir die «weise Frau» sagt:

«Herr, Ihnen ist eben ein Sohn geboren worden». Das wird wohl ein Grund sein zum Aufhören. Damit für dies Jahr Addio.

München, am Christtag 1890.

H. E. von Berlepsch.





INHALTS-ANGABE.

(P) bedeutet Plastik.

Aufsätze.

Vollbilder.

Textbilder.







